

TODOROV'UN FANTASTİK KURAMI IŞIĞINDA MİNE SÖĞÜT'ÜN
BEŞ SEVİM APARTMANI VE ŞAHBAZ'IN HARİKULADE YILI 1979
ADLI ROMANLARI

ZUHAL AYDIN DERDLİ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSTANBUL, 2023

TODOROV'UN FANTASTİK KURAMI IŞIĞINDA MİNE SÖĞÜT'ÜN
BEŞ SEVİM APARTMANI VE *ŞAHBAZ'IN HARİKULADE YILI 1979*
ADLI ROMANLARI

ZUHAL AYDIN DERDLİ

DANIŞMAN

PROF. DR. ALİ BUDAK

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ'NE SUNULAN BU TEZ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT
YÜKSEK LİSANS
DERECESİ İÇİN KISMİ YETERLİLİKLERİ KARŞILAMAKTADIR

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSTANBUL, 2023

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

10/01/2023

ZUHAL AYDIN DERDLİ

ÖZET

Bu çalışmada, Mine Söğüt'ün “*Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*” ve “*Beş Sevim Apartmanı*” romanlarının Todorov'un fantastik edebiyat kuramı ışığında incelenmesi amaçlanmıştır. İnceleme üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, edebiyatta fantastiğin tanımı yapılmaya çalışılmış, ilk uygulamaları üzerinde durulmuş ve nihayetinde Todorov'un fantastik edebiyat kuramı ana çizgileriyle özetlenmiştir. İkinci bölümde, önce Mine Söğüt'ün söz konusu romanlarının genel bilgileri ve ayrıntılı özetleri verilmiş, sonra da fantastik kuramı çerçevesinde yapısal değerlendirmelerine geçilmiştir. Üçüncü bölümde ise Söğüt'ün romanları bu kez işlevleri açısından ele alınmış ve bu işlevler üzerinde fantastik çıkarsamalarda bulunulmuştur. Sonuç bölümünde söz konusu romanların fantastik edebiyat kuramının bütün boyutlarıyla ilişkilendirilebilen unsurları ana çizgileriyle kısa kısa sıralanmış ve değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Todorov, Mine Söğüt, fantastik edebiyat kuramı, roman.

ABSTRACT

In this study, it is aimed to analyze Mine Söğüt's novels "Şahbaz's Marvelous Year 1979" and "Beş Sevim Apartment" in the light of Todorov's theory of fantastic literature. The review consists of three parts. In the first chapter, the definition of fantasy in literature is tried to be made, its first applications are emphasized and finally Todorov's fantastic literary theory is summarized with its main lines. In the second part, first general information and detailed summaries of Mine Söğüt's novels are given, and then structural evaluations are made within the framework of fantastic theory. In the third chapter, Söğüt's novels are discussed in terms of their functions this time and fantastic inferences are made on these functions. In the conclusion part, the elements of the novels that can be associated with all dimensions of fantastic literature theory are briefly listed and evaluated with their main lines.

Keywords: Todorov, Mine Söğüt, fantastic literary theory, novel

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca desteğini, sabrını, güvenini, rehberliğini esirgemeyen; yoğun iş hayatımın getirdiği zorluklarla tezimi yazarken beni her daim motive eden, yapacağıma inandıran, her zaman minnet duyacağım değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Ali Budak'a;

Henüz edebiyatın ne olduğunu bilmediğim küçük yaşlarda aklıma, kalbime edebiyatı yerleştirip beni yönlendiren canım dedem Ömer Aydın'a; eğitim hayatım boyunca benden dualarını esirgemeyen babaannem Ayşe Aydın'a; beni lisans ve yüksek lisans yolculuğumda hep destekleyen, her başarımın asıl mimarı olan canım babam Adnan Aydın'a; hiçbir işi yarım bırakmamamı öğütleyen, bana her zaman güvenen canım annem Melek Aydın'a, tezimle ilgili aklıma takılan sorularda benden yardımını esirgemeyen ailemizin ilk edebiyat öğretmeni halam Fatma Aydın'a; benimle aynı zamanda kendi tezi üzerinde çalışan ilham kaynağım kardeşim Faruk Aydın'a; beni bu süreçte motive eden dostum Buse Turan'a ve beni hep daha iyilerini de yapacağıma inandıran biricik eşim Tayfun Dirdli'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

İNİTİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: FANTASTİK.....	4
1.1. Fantastik Edebiyat Nedir?	4
1.1.1. Fantastik Edebiyatın Başlıca Özellikleri	11
1.2. Fantastik Edebiyat Kuramı.....	13
1.2.1. Todorov’a Göre Fantastik Edebiyat	13
1.2.1.1. Fantastik Edebiyatın Üç Şartı	14
1.2.1.1.1. Kararsızlık Hali	14
1.2.1.1.1.1. Fantastiğin Tekinsiz ve Olağanüstü Türlerine Göre Konumu	15
1.2.1.1.2. Özdeşleşme Hali.....	15
1.2.1.1.3. Şiir ve Alegoriden Kopma Hali.....	16
1.2.1.2. Fantastik Edebiyatın Yapısı	16
1.2.1.2.1. Fantastik Edebiyatın Sözel Boyutu (Söylemi)	16
1.2.1.2.1.1. Sözce	17
1.2.1.2.1.2. Sözceleme	17
1.2.1.2.2. Fantastik Edebiyatın Sözdizimsel Boyutu.....	18
1.2.1.2.3. Fantastik Edebiyatın Anlamsal (İzleksel) Boyutu.....	19
1.2.1.2.3.1. Ben İzlekleri.....	19
1.2.1.2.3.1.1. Metamorfoz İzleği.....	19
1.2.1.2.3.1.1.1. Kişilik Çoğalması.....	20
1.2.1.2.3.1.1.2. Özne –Nesne Sınırı	20
1.2.1.2.3.1.1.3. Zaman- Uzam Değişimi.....	20
1.2.1.2.3.1.2. Nedensellik (Pandeterminizm).....	21

1.2.1.2.3.2. Sen İzlekleri	21
1.2.1.2.3.2.1. Cinsellik İzleği	21
1.2.1.2.3.2.2. İşkence-Şiddet İzleği.....	22
1.2.1.2.3.2.3. Aşk İzleği	22
1.3. Fantastik Edebiyatın İşlevleri.....	22
1.3.1. Edebi İşlev	23
1.3.2. Toplumsal İşlev	23
2. BÖLÜM: FANTASTİK EDEBİYAT KURAMI VE MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMANLARI	24
2.1. <i>Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979</i>	24
2.1.1. <i>Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979</i> 'un Özeti	24
2.1.2. <i>Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979</i> 'da Fantastik Unsurlar.....	28
2.1.2.1. Kararsızlık, Özdeşleşme, Şiir ve Alegoriden Kopma Halleri	28
2.1.2.2. Yapısal Özellikler	35
2.1.2.2.1. Sözel Boyut	35
2.1.2.2.2. Sözdizimsel Boyut	38
2.1.2.2.3. Anlamsal Boyut.....	39
2.1.2.2.3.1. Ben İzlekleri.....	40
2.1.2.2.3.2. Sen İzlekleri	43
2.2. <i>Beş Sevim Apartmanı</i>	46
2.2.1. <i>Beş Sevim Apartmanı</i> 'nın Özeti.....	46
2.2.2. <i>Beş Sevim Apartmanı</i> 'nda Fantastik Unsurlar	52
2.2.2.1. Kararsızlık-Özdeşleşme-Şiir ve Alegoriden Uzaklaşma Halleri	52
2.2.2.2. <i>Beş Sevim Apartmanı</i> 'nda Fantastik Yapı.....	58
2.2.2.2.1. Sözel Boyut	58
2.2.2.2.2. Sözdizimsel Boyut	60
2.2.2.2.3. Anlamsal (İzleksel) Boyut.....	61
2.2.2.2.3.1. Ben İzlekleri.....	61
2.2.2.2.3.2. Sen İzlekleri	65

3. BÖLÜM: FANTASTİK EDEBİYAT KURAMINDA İŞLEV	69
3.1. Edebi İşlev	69
3.1.1. Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979	69
3.1.2. Beş Sevim Apartmanı	70
3.2. Toplumsal İşlev	70
3.2.1. Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979	71
3.2.1.1. Terk Edilmişlik Sendromu	71
3.2.1.2. Şiddet-Ölüm-Öldürme	72
3.2.1.3. Her Şeyi Unutma-Her Şeyi Kanıksama	73
3.2.1.4. Oidipus Kompleksi	74
3.2.1.5. Ensest	74
3.2.1.6. Aile içi Sevgisizlik	75
3.2.1.7. Kadına Şiddet	75
3.2.1.8. Kardeş Katli	75
3.2.1.9. İkizlik	76
3.2.1.10. İnanç, Tanrı	77
3.2.2. Beş Sevim Apartmanı	77
3.2.2.1. Terk Edilmişlik Sendromu	78
3.2.2.2. “Erkek Çocuk” Takıntısı	80
3.2.2.3. Yalancı Hocalar	81
3.2.2.4. Anne-Baba Rızası Olmayan Evlilik	81
3.2.2.5. Aile İçi Sevgisizlik	81
3.2.2.6. Cinsel Tecavüz: Pedofili	82
3.2.2.7. Üfürükçü Tecavüzü	82
3.2.2.8. Kadına Şiddet	83
3.2.2.9. Polis Şiddeti	83
3.2.2.10 Mesleğine Vakıf Olamama	83
3.2.2.11 Cinler-Periler-Lanetler	83

SONUÇ	84
KAYNAKÇA.....	86



GİRİŞ

Fantastik konusunda incelemeye koyulan her araştırmacının yaşadığı zorluk, fantastik kavramını tanımlamaktadır. Zira fantastik farklı anlayışlara göre daralıp genişleyen bir kavramdır. Öyleyse, bir tanıma ulaşmak için önce sözcüğün kökenine inmek en doğru yol olacaktır.

Sözcük Latince bir sıfat olan *fantasticum* yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanıyor; *phantasein* kelimesi “görünür kılmak”, “gibi görünmek”, aynı zamanda da olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini göstermek”, “görünmek” anlamlarına geliyor. *Phantasia* ise bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen *phantasma* gibi. Sıfat olan *phantastikon* (“imgelemi ilgilendiren”) sözcüğü yerini, zamanla bir ad olan ve “temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği” anlamına gelen *phantastike*’ye bırakmıştır. “*Fantastique*” kelimesi sıfat olarak Orta Çağ’da kullanılmıştır. Godefroy tarafından ortaya konulan en eski kullanımlarında “cin tutmuş” anlamına gelmektedir. Bir başka sıfat olan “*fantasieus*” kelimesi ise, “kaçık, aldatıcı” anlamlarında kullanılmıştır. “*Fantasie*”, klasik Fransızcada XIX. yüzyıla kadar imgelemi belirtmektedir. 1831 tarihli *Le Dictionnaire de l’Academie*’de, *fantastique* sözcüğünün karşılığı “boş düşlere ve kuruntulara dayanan” olarak verilmiştir ve buna ek olarak: “cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü” olarak tanımlanmıştır. 1863 yılında *Littre*’de “*fantastique*” sözcüğü: “yalnızca imgelemde var olan veya yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan” şeklinde iki farklı yaklaşımla yer almaktadır. Bu tanım 1878’de *Dictionnaire de l’Academie*’de ve daha sonra da *Tresor de la Langue Française*’de de tekrarlanmıştır (Steinmetz, 2006, 7-10).

Fantastik kelimesi Doğu medeniyetinde, çok sonradan, Batı’da bulunan bir gerçekliği yazmak için kullanılır. Ama Doğu’da “efsane”, “batıl inanç” anlamlarına gelen “hikâyat-ı hurafiyya” kavramında fantastikle kastedilen daha çok sihir içeren durumlardır (Steinmetz, 2006, 13).

Fransız yazar Th. Gautier’ye göre fantastik olan şey bir nedeni olmayan, açıklanamayan şeydir. *Nouveau Larousse Illustre* fantastik sözcüğünün Latince aynı anlamı taşıyan “*fantasticus*”tan geldiğini ve “gerçek olmayan, kuruntularla ilgili, düşsel” anlamlarını içerdiğini yazıyor (Özlük, 2011, 19).

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi'nde fantastiğin birinci tanımı “Gerçekte olmayan, imgelem gücüyle yaratılan nesne ya da canlılar için kullanılmış; gerçek dışı, gerçeküstü; düşsel.” (*Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, c.8, 3967) olarak verilmiştir.

Türk Dil Kurumu Yayınları Türkçe Sözlük'te de fantastiğin karşılığına “1. Hayalî: Fantastik hikâyeler. 2. XVIII. yüzyıldan başlayarak Fransa'da gelişen bir edebî tür” yazılmıştır (*Türk Dil Kurumu Yayınları*, 2011, 849).

Fantastik edebiyatın tanımına geçmeden önce bu alanla ilgilenen yazar ve eleştirmenlerin fantastik metinlere dair yaklaşımlarına bakmak herhalde yerinde olacaktır.

Sartre'a göre fantastik, hem tanımlanabilir hem tanımlanamaz bir kavramdır (Değişim Sanat, 2016, 4). Bu yaklaşımdan fantastiği tam olarak belli bir kalıba oturtmanın ne kadar zor olduğu görülebilmektedir. Georges Castex, fantastiği “başına gerçek dışı bir olay gelen, şoka uğrayan ve zihnin karşı çıkışlarına rağmen bir olgunun gerçekliğini hisseden veya hissettiğine inanan bir kişinin attığı düğüm” olarak ifade eder (Steinmetz, 2006, 17). Roger Caillois da “fantastiğin her yerde kesin bir nedenselliğe boyun eğmiş mucizesiz bir dünya imgesinden önce geldiğini” düşünür (Steinmetz, 2006, 18). Richard Mathews'e göre fantastik, yaşadığımız sıradan hayatın öngörülebilir maddi dünyanın ötesine geçebilen kurmaca çeşitidir (Ayar, 2015, 26). Fransız yazar Charles Nodier, fantastiği “batıl inançların tanıklık ettiği üstte duran dünya”ya bağlar (Ayar, 2015, 26). H.P. Lovecraft ise “Fantastiğin kökleri, insanoğlu için gerekli olan ilksel ve çok derin bir ilkeye, korkuya kadar uzanır.” Der (Ayar, 2015, 26). H.G. Lewis, fantaziye imkânsızlığı temsil eden, “sıkıntı veren rüya” olarak tanımlar (Ayar, 2015, 26). E. M. Forster, fantaziye zihinsel bir egzersiz olarak görür. J.R.R. Tolkien'e göre ise fantezi; kurtuluş, kaçış ve avuntu yaratabilmek için ikincil dünyalar, ikincil inançlar üreten ve okurun büyülenmesine dayanan bir anlatımdır (Ayar, 2015, 26). C.S. Lewis'e göre de fantastik, psikolojik bir fenomen olan fantezinin, edebiyatta kendini göstermesidir (Ayar, 2015, 27). Ursula K. Le Guin ise fantaziye varoluşun kavranması için alternatif bir teknik olarak görür (Ayar, 2015, 27).

Fantastik tür için yapılan bu tanımları genişletmek elbette mümkündür. Tanımların birleştiği noktaya bakılacak olursa hepsinin de fantastiği hem gündelik hayatla ilgili hem de tamamen onun dışında saydıkları görülmektedir. Gündelik hayatın sıradanlığına fantastiği kattığımızda olaylar dönüşür ve olağanüstüleşir. Gündelik dünya için açıklanamaz olan tekinsizliğe doğru gider ancak okur tekinsizliğe giden

yolda eğer bu dönüşümün farkına varırsa, fantastik anlam kazanır. Yani fantastiği fantastik yapan okurun algısıdır bir bakıma. Ama tamamen okur da sağlayamaz bunu. Zaten sadece okurun algılamasına ve anlamlandırmasına bakılacak olursa fantastiği tanımlamak daha da zorlaşacaktır.

Bir tür olarak fantastik birden ortaya çıkmamıştır. O kadar ki, fantastiğin ilk anlatılarla bile bir kan bağı vardır. Mitoloji ve destanlar; olağanüstü, hayret verici, tuhaf ve büyüleyici anlatımlarıyla fantastiğin atası olarak kabul edilmektedir (Ayar, 2015, 27).



1. BÖLÜM: FANTASTİK

1.1. Fantastik Edebiyat Nedir?

“Fantastik” kelimesinin etimolojik kökeninden yola çıkılarak fantastik edebiyatın büyük ölçüde gerçekle değil gerçekte var olmayanla, hayalle ilgilendiğini söylemek mümkündür. Ancak her hayali olay veya kahramanların yer aldığı kurguların tümüne fantastik demek doğru değildir. Çünkü edebiyat yapıtları çok zaman hayal ürünü olabilmekte, hayali unsurlar taşıyabilmektedirler. Dolayısıyla fantastiği fantastik yapan sadece “hayal”le ilgili olması durumu değildir.

Fantastik edebiyat, her şeyin akıl ve mantıkla değerlendirildiği, mantığın egemen olduğu bir dönemde, aklın ve bilimin getirdiği katı kurallara tepki olarak doğmuştur. Hayal ile gerçek arasındaki ince çizgide yer alan fantastik dünyalara yolculuk yapmak, farklı dünyaları keşfetmek ve çeşitli çarpıcılıklarla karşılaşmak insanları daima cezbetmiştir. Yaşadığı çağın değişip gelişmesiyle bakış açısı da sürekli değişen ve yenilenen birey, farklı arayışlara yönelmeyi hep sevmiştir. Bilim ve teknolojinin ilerlemesini takiben kapitalizmin getirdiği rekabetçi, seçici ve de bencil yaşam tarzı sonucunda yorgun ve bezgin bir hale gelen birey; hayali dünyalarda kaybolmak, gerçeklerden uzaklaşmak, rahatlamak ve mutlu olmak için fantastik edebiyata daha çok ilgi duymaya başlamıştır (Akarsu, 2005, 10).

Tarihsel gelişim sürecinde masal, mitoloji, efsane vb. gibi gerçeküstü öğeleri kapsayan anlatı türlerinin içinde bulunan, her şeye akıl ve bilim yoluyla açıklama getirilen dönemlerde ilerleme kaydeden, dış dünyanın katı gerçekliğinden uzaklaşmak isteyenlerin adeta sığındıkları kale konumundaki fantastik edebiyat bu özelliği ile “kaçış edebiyatı” olarak da anılmaktadır (Akarsu, 2005, 10).

Her ne kadar mitlerde, masallarda, efsanelerde ve kutsal kitaplarda fantastiğin izlerine rastlanılsa da, fantastik, bir yazım tarzı olarak varlığını ilk kez 17. yüzyıl sonlarına doğru gösterir. Fantastiğin bir tür olarak ortaya çıkmasına örnek oluşturabilecek iki eser söz konusudur. Bunlardan biri Jacques Cazotte’un yazdığı *Âşık Şeytan* (Diable Amoureux), diğeri William Beckford’un Fransızca olarak yazdığı *Vathek*’tir. (Kırgız, 2010, 10) *Âşık Şeytan*, kişiyi içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan ve ortamdan koparan, bu nedenle bir nevi psikoterapi özelliği de taşıyan fantastik edebiyatın bir örneği olarak kabul edilmektedir.

Jacques Cazotte’un *Âşık Şeytan* adlı eserinin özeti şöyledir:

Yirmi beş yaşındaki Alvaro, Napoli kralının muhafız alayında yüzbaşısıdır. Vaktinin çoğunu kadınlar ve kumarla geçiren bu genç adam bir akşam içki eşliğinde arkadaşlarıyla türlü konularda akıl yürütürken konu döner dolaşır ‘kabala inancı’ ve kabalacılara gelir. Arkadaşlarından biri kabalanın gerçek bir bilim dalı olduğunu ve etkilerinin kesin olduğunu iddia ederken gençlerden dördü ise bunun bir saçmalık olduğunu, insanları aldatmaya yarayan bir sahtekârlık kaynağı olduğunu ileri sürer. İçlerinde Flaman kökenli olan en yaşlıları ise tek kelime etmez. Onları serseme çeviren bu ahenksiz gürültünün içerisinde yaşlı adamın uzak duruşu ve dalgınlığı Alvaro’nun dikkatini çeker. Gecenin ilerleyen saatlerinde herkes kendi odasına çekilir, yaşlı asker ve Alvaro yalnız kalırlar. Yaşlı asker sessizliğini bozar ve Alvaro’ya bu kadar gürültü patırtı olurken onun neden dâhil olmadığını sorar. Alvaro da bunun nedenini bilmediği bir konuyu tasvip etmekten ve kınamaktan çekinmiş olmasından kaynaklandığını söyler. Daha kabalanın bile ne demek olduğunu bilmediğini de ekler. Soberano adlı yaşlı adam, kabalanın birçok anlamı olduğunu ama asıl konularının büyücülüğün kendisi olduğunu söyler. Alvaro’ya “Madenleri dönüştürmeyi, ruhları emrimize koşmayı öğreten bir bilimin var olabileceğine inanıyor musunuz?” diye sorar. Alvaro da ruhların varlığından emin olduğunu ama onlar hakkında hiçbir şey bilmediğini söyleyerek cevap verir. Yaşlı adam, Alvaro’ya eğer şeref sözü verirse kendisinin öğrencisi olabileceğini söyler. Alvero, bu teklif karşısında sevinir ve Soberano’ya ruhlarla ittifak kurulabilir mi, diye sorar. Yaşlı adam da bunu kanıtlamak için, Calderon adlı görünmez yardımcısına seslenir, pipoyu almasını ve yakıp kendisine geri vermesini ister. Pipo ortadan kaybolur, bir süre sonra yakılmış olarak geri gelir. Bu durum karşısında Alvero şaşırır. Soberano’ya onun gibi ruhlarla iletişim halinde olmak ve onlara hükmetmek istediğini söyler ve bu konuda aceleci davranır. Soberano onun bu aceleciliği karşısında Alvero’ya korkabileceğini ve belki de şeytanla karşılaşabileceğini söyler. Alvero da korkmayacağını ve hatta şeytanın kulaklarını bile çekeceğini söyler. Soberano, onu gelecek cuma iki kişinin daha olduğu bir akşam yemeğine davet ederek ayrılır.

Akşam yemeğinden sonra Portici harabelerine doğru bir yürüyüşe çıkarlar. Harabeler arasında ilerlerler ve zifiri karanlık olan oldukça iyi korunmuş, aşağı yukarı yirmi beş ayak genişliğinde, kare şeklinde dört çıkışı olan bir kubbenin altında dururlar. Soberano bastonuyla yeri kaplayan ince kumda kendi etrafında bir daire çizer ve birkaç karakter resmederek Alvaro’ya bu pentagramın içine girmesini ve buradan işini garantiye almadan çıkmamasını tembihler. Sonra da üç kere “Beelzebub” diye üç kere

berrak bir sesle çağırmasını ve daha önceden söz verdiği gibi şeytanın kulaklarını çekmesini unutmamasını söyler. Alvero aslında korkar ama rezil olmamak için vazgeçmez. “Beelzebub!” diye üç kez bağırır. Karşısında korkunç bir deve başına sahip, büyük kulaklı bir hayalet belirir. Hayalet ona “Che vuoi?” (Ne istiyorsun?) diye sorar. Alvero ise ona “Köle” diye hitap eder ve onun köpek kılığına girmesini emreder. Şeytan, köpek kılığına girer. Daha sonra Alvero ondan misafirleri için sofrayı donatmasını ve salonu aydınlatıp süslemesini ister. Biondetta ismini verdiği şeytan emirleri yerine getirir. Soberano ve iki adam içeri girdiklerine şaşırırlar. İki adamdan Bernadillo, Alvero’ya kırk yıldır uğraştığını ama ona bir gecede sunulan güzelliklerin çeyreğini dahi elde edemediğini söyler. Yemekten sonra herkes ayrılır Biondetta da Alvero’yla birlikte kışlaya döner. Biondetta bir kadın kılığındadır. Odasına geldiklerinde Alvero Biondetta’ya artık ayrılması gerektiğini, bu hizmetlerinden dolayı ona olan borcunu ödeyeceğini söyler. Biondetta, bu gece odada kalmakta ısrarcı davranır. Alvero isteksizce kabul etmek durumunda kalır. Gün ağardığında Alvero Biondetta’ya gitmesi gerektiğini söyler. Biondetta ona, onu kubbenin altında görür görmez olabilecek en iğrenç görüntüye karşı takındığı kahramanca tavrının Biondetta’nın eğilimini tayin ettiğini söyler. Saadete kavuşmak için bir faniyle birleşmesi gerektiğinden kadın kılığına büründüğünü açıklar. Alvero’ya âşık olduğunu ifade eder. Alvero Venedik’e annesinin bankacısı Bentinelli’nin yanına gideceğini söyler. Biondetta ve Alvero Venedik’e gelirler ve bir handa kalırlar. Alvero kumarda çok para kaybeder ve borçlanır. Biondetta ona oyun hakkında bazı kombinasyonlar öğretir. Alvero bu kombinasyonları uygulayarak kumarda kaybettiklerini geri kazanır ve borçlarını da kapatır. Ama Alvero borçları kapanmasına rağmen sıkıntılıdır, hizmetlerini kabul ettiği bu tehlikeli varlık hakkında kuşkuları depreşir. Kumar tutkusundan uzaklaşır ve Olympia adlı en ünlü kibar fahişeyle bir ilişkileri başlar. Olympia onu kıskanır ve her yönden kısıtlar. Bir gün Biondetta’nın kadın olduğunu öğrendiğini Alvero’ya söyler ve onu göndermesini ister. Alvero onun kadın olmadığı konusunda ısrarcı davransa da Olympia diretir. Alvero, Olympia’yı terk eder ve Olympia, Biondetta’ya mektup yazar. Mektupta bir kadın olarak onu anladığını ve böylesine kendisini sevmeyen ona eziyet eden Alvero’dan uzaklaşmasını ve gitmesini aksi halde en büyük düşmanının Olympia olacağını yazar. Alvero handa daha fazla kalamayacağını düşünür ve kendini dışarıya atar, Brenta Nehri kenarında kiraladığı eve gitmeyi planlar. Tam gitmek için gondola bineceği sırada bir çığlık duyar ve Olympia’nın Biondetta’yı bıçakladığını görür. Biondetta’nın başına gelenin kendisi

yüzünden olduğunu düşündükçe üzülür ve Biondetta yaralı bir haldeyken onun başında söz verir. Ölürse eğer o da Olympia'yı mezarı başında öldürdükten sonra kendisini de öldüreceğini, ölmez de sağ kalırsa ona bağlanacağını ve hep mutlu etmeye çalışacağını söyler. Biondetta iyileşir. Alvero söz verdiği gibi Biondetta'ya bağlanır ama onunla birlikte olmadan önce annesi Dona Mencia'nın rızasını alması gerektiğini söyler. Biondetta annesinin rızasına gerek olmadığını, onun da kendi iradesi olduğunu söyleyerek karşı çıkar. Alvero Biondetta'dan gizli annesinin yanına doğru yola çıkar ama yolda Biondetta karşısına çıkar, onunla beraber yola devam ederler. Yol boyunca hem hava şartları hem de araçlarının durumunda birtakım aksilikler çıkar. Sonra karşılarına sütannelerinin kız kardeşi Berta çıkar. Berta Alvero'ya annesinin üzüntüden ölüm döşeğinde olduğunu, erkek kardeşinin ise Alvero'ya öfkeli olduğunu, onu ihbar edeceğini söyler. Alvero bunlara şaşırıp üzülse de vazgeçmez. Bir çiftlikte konaklamak zorunda kalırlar. Onlara verilen odada iki kişilik bir yatak vardır. Biondetta ile aynı yatağa istemese de girmek zorunda kalır ve Biondetta ona şeytan olduğunu açıklar. Sonrasında Biondetta ortadan kaybolur, duvarlar kocaman sümüklü böceklerle dolar. Annesinin yanına vardığında annesini gayet neşeli bulur. Onu ölüm döşeğinde sandığını, kardeşinin ona öfkeli olduğunu, Biondetta'yı, her şeyi annesine anlatır. Annesine tüm bu olanlar garip gelir. Din âlimine de danışırlar. Din âlimi ise Alvero'nun büyük tehlikeden kurtulmuş olduğunu söyler. Bir kadınla meşru bir ilişki kurması gerektiğini ve annesinin rızasını alarak evlenmesinin onun hayatında yol gösterici olacağını dile getirir.

Borges, *Âşık Şeytan*'ın planlı bir biçimde uçarı olan üslubunun çoğu kez korkuyla oynar nitelikte olmasına karşın daha sonra yazılan *Vathek* gibi bizleri korkutmayı amaçlamadığını da söyler. *Vathek* ise kısaca şöyle özetlenmektedir:

Dokuzuncu Abbasi halifesi Vathek, Mu'tasım'ın oğludur ve genç yaşta tahta çıkmıştır. Endamı güzel ve heybetlidir. Ancak sinirlenince gözlerinden biri öyle korkunçlaşmaktaymış ki kimse başını kaldırmaya cesaret edemezmiş. Vathek, kadınlara ve sofra zevklerine fazlasıyla düşkünmüş. Babası Mu'tasım tarafından Alaca Atlar Tepesi'ne inşa edilen ve Samarra şehrini tepeden gören Elkoremme Sarayı ona yeterince büyük gözükmediği için beş tane daha saray daha inşa ettirmiş. Dahası bu beş saray, beş duyu organının doyumu için tasarlanmış.

Vathek'in kendini kaptırdığı bu sefa âlemlerine rağmen halkının ona duyduğu sevgi azalmamış. Her şeyi, hatta henüz var olmayan bilimleri öğrenme hevesindeymiş. Teoloji tartışmalarında yer almayı sever ve genelde sofulardan yana taraf tutmamış.

Bu sayede de yobazları kendisine karşı çıkmaya iter sonra da birer birer astırırmış, Çünkü ne pahasına olursa olsun haklı çıkmak istemiş. Yüce Peygamber Muhammed ise, dinle uyuşmayan böylesi bir eylemi cennetin yedinci katındaki yerinden öfkeyle izlermiş. Bu sırada Vathek, göklerin sırrına ermek hevesiyle bir kule inşa ettirmektedir. Yüce peygamber; emrindeki cinlere ona eşlik etmelerini, böylece deliliğinin ve acımasızlığının sonuçlarının bir bir ortaya çıkmasını sağlamalarını ister. Cinler de emri yerine getirip Vathek'in kulesinin yapımını hızlandırırlar. Kulesinin tepesine çıkıp da aşağıya baktığı an Vathek'in gururu zirveye çıkar. Gözlerini yukarıya çevirip yıldızların hala yeryüzünden göründükleri kadar uzakta olduklarını fark eder ve onların sırlarına ermeye heveslenir. Artık gecelerinin çoğunu kulesinin tepesinde geçirmektedir. Bir gün adı hiç duyulmadık bir ülkeden sıra dışı birinin gelip kendisine istediği bilgiler vereceğine inanmaktadır. Bu inanışla, Samarra kentine gelen her yabancıнын kendisine haber verilmesini ister. Nihayet bir gün beklediği yabancı gelecektir. Gelen bu yabancı o kadar korkunç bir çehreye sahiptir ki herkesi şaşkınlığa uğratmıştır. Yabancı huzuruna getirildiğinde Vathek de hayretler içinde kalır, fakat yabancıнын bilgisi karşısında hisleri hayranlığa dönüşür. Yabancı, mücevherat, yürümeyi kolaylaştıran terlikler, elin en ufak hareketiyle kesen bıçaklar, daha istenmeden hedefini bulan kılıçlar gibi farklı farklı konularda Halife Vathek'in ilgisini üzerine çekmeyi başarmıştır. Halife Vathek en çok da göz kamaştırıcı ışıltılar saçan kılıçlarla ilgilenmiştir. Yabancı, üzerlerine bazı belirsiz harfler kazınmış olan kılıçların sırrını çözeceğine dair Halife'ye söz verir. Bu sırada kim olduğu ve nereden gelip nereye gittiği sorusuna ise karşılık vermek yerine gülmekle yetinmiştir. Halife ısrarlı yinelemelerine karşı aynı tepkiyi alınca yabancıyı öfkeyle zindana attırır. Ne var ki ertesi sabah ne yaptığını merak ederek zindana gittiğinde yabancıнын parmaklıkları parçalayarak odadan çıktığını, muhafızları da öldürdüğünü görür. Halife Vathek, çılgına dönmüştür. Annesinin de tavsiyesiyle bu ışıltılı kılıç üzerindeki harflerin sırrını çözmek üzere başka yollar arar. Etrafa haberler salınmış, bu sırrı çözenin ödüllendirileceği duyurulmuştur. Sonunda bir başka bilge gelir ve yazıyı çözer. Kılıçta şunlar yazmaktadır: “BİZ, iyi olan her şeyin yapıldığı yerde dövüldük; BİZ, her şeyin harikulâde ve dünyanın hükümdarlarına layık olduğu bir ülkenin en alelade parçalarıyız.” Halife Vathek, yazıyı çok beğenir, okuyan bilgeyi de ödüllendirir. Ertesi gün bilgeyi tekrar çağırır ve kılıcın üzerindeki yazıları bir kere daha okumasını ister. Bilge kılıca bakar ve hayretle yazıların değişmiş olduğunu görür: “Bilmemesi gereken şeylerin sırrına vâkıf olmaya çalışan ve haddinden fazlasını üstlenen kendini bilmez

faninin vay haline!” Halife Vathek, bu sözlerden kendisine pay çıkarır ve yemekten içmekten kesilir. Artık hiçbir şeyden zevk almamaktadır. Sarayda annesi başta olmak üzere herkes derin kaygılara düşmüştür. Anne Karathais, Vezir Morakanabad ile birlikte bir büyüye kapıldıklarını düşündükleri Vathek’i Samarra’nın birkaç mil uzağındaki dört pınarıyla ünlü yüksekçe bir dağa götürürler. Vathek pınarlardan içtiği suya doyamamış ve sık sık söz konusu dağa çıkmaya başlamıştır. Yine bir gün buraya geldiğinde güçlü bir ses duyar. Ses ona “bir köpek gibi davrandığını” söylemektedir. Halife Vathek bu sesin kılıcın üzerindeki yazıyı okumak üzere ilk çağırdığı, kendisi hakkında bilgi vermekten kaçınan tuhaf yabancı olduğunu anlar. Zaten yabancı da bir süre sonra görünür ve Halife’ye içmesi için bir iksir verir. Halife iksiri içer ve sağlığına kavuşur. Sarayın kapıları yeniden ardına kadar açılır ve ziyafetler üzerine ziyafetler verilir. Halife’nin en önemli konuğu ise Hindistan’dan geldiğini öğrendiği tuhaf yabancıdır. Ona kendisinin verdiği iksirin ne olduğunu ve kılıç üzerinde sürekli değişen yazıların ne anlama geldiğini sorar. Hintli yabancı halifenin bu sorularını da cevapsız bırakmakta, kahkahalarla gülmekle yetinmektedir. Vathek sonunda çok sinirlenir ve Hintliyi tekmelemlerle sarayın merdivenlerinden aşağıya yuvarlar. Halifenin çevresindekiler de Hintliyi tekmeleme eylemine katılırlar ve bu şekilde onu saraydan çıkarırlar. Sarayın dışında ise Gavur dedikleri Hintli bu defa halkın hücumuna uğrar ve halk tarafından Dört Pınar Dağı’nın eteğinden uçuruma yuvarlanır. Yine de Halife Vathek uçurumdan ayrılamaz, bekler. Bir gece uçurumdan Gavur’un sesi duyulur. Ses Halife’den Muhammed peygamberi inkâr ederek kendisine bağlanmasını istemektedir. Böyle yaparsa onu Yeraltı Ateş Sarayına götürecektir; türlü kılıçlar ve çeşit çeşit hazinelerle ödüllendirecektir. Üstelik Yeraltı Sarayı’nda Davud oğlu Süleyman da bulunmaktadır. Tam bu sırada yerde bir yarık açılır ve Gavur ortaya çıkar. Halifeden elli çocuğun kanını kendisine sunmasını ister. Vathek hiç düşünmeden istenileni yerine getirir. Ne var ki Gavur sözünde durmayacaktır. Bu arada kanları sunulan çocukların babaları durumu öğrenerek Vathek’in üzerine yürüyecekler, annesi Karathais Halife’yi kuleye kaçıracaktır. Fakat Vathek, halktan kaçıp kurtulduğu kulede bir kere daha Gavur’un eline düşecek ve artık kendisini ondan kurtaramayacaktır. Onu ve annesini artık alevli bir son beklemektedir. Gavur kazanmış, ona itaat eden ve Muhammed peygamberi inkâr eden Halife Vathek kaybetmiştir.

Vathek bu ayrıntılı özetle de görüldüğü üzere daha çok gotik edebiyata ait bir tür olarak görünürken *Âşık Şeytan* adlı roman fantastik edebiyata daha yakın durmaktadır.

Fantastik, bir edebiyat terimi olarak ilk kez Hoffmann'ın 1815 yılında yayımladığı *Callot Tarzı Düş Ürünü Parçalar* adlı ilk eserinde kullanılmıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan İngiltere ve Almanya'da doğan; Fransa ve Güney Avrupa ülkelerine (İtalya, İspanya) yayılan Romantizm akımının ileri sürdüğü “En iyi kural, kuralsızlıktır.” deyimi de fantastiği edebiyat kategorisine sokan etkenlerden biri olmuştur. Bu görüşe göre insanların duygularını, düş gücünü hayata geçiren romantizmin ilkeleri ile birlikte özellikle Alman, İngiliz ve Fransız edebiyatlarında fantastik öğeler belirginleşmeye başlamaktadır (Kırgız, 2010, 11).

Esasen Fransa'da 18. yüzyılın sonunda gelişmeye başlayan fantastik türü, özünü yine aynı dönemlerin İngiltere'sinde ortaya çıkmış olan gotik edebiyattan almıştır. O yıllarda gotik türün ilk eseri ise Horace Walpole'un *Otranto Şatosu* adlı romanıdır. Gotik edebiyattan fantastiğe geçişte yer alan bu sürecin önemli yazarları arasında *Frankenstein*'in yaratıcısı Mary Shelley ve *Dracula*'nın yazarı Bram Stoker bulunmaktadır. Yine bu sürece Ann Radcliffe ve Alman edebiyatının önemli isimlerinden Goethe de katkılar sunmuştur.

Türk edebiyatında da fantastik edebiyata yaklaşan bazı örneklerle rastlamak mümkündür. Giritli Aziz Efendi'nin 1796 yılında kaleme aldığı *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, türe önemli ölçüde yaklaşmıştır. *Hayâl-i Evvel*, *Hayâl-i Sâni* ve *Hayâl-i Sâlis* diye isimlendirilmiştir. Her hayal, birbiriyle ilişkilendirilmiş birkaç kıssayı da içine almıştır. *Hayal-i Evvel*'in yani *Birinci Hayal*'in asıl kahramanları Harzemşah'ın oğlu Kamer Can ile Çin padişahının kızı Gülrüh ve Basra padişahının kızı Ferruh ve Kamer Can'ın bu iki kızla evlenmesinden doğan Asîl ve Nesîl isimli şehzadelerdir. Hikâyeler, bütün bu kahramanların başlarından geçen bazan feerik, bazan realist fakat daima fevkalade maceralar halinde anlatılmıştır. *Hayâl-i Sâni*, yani *İkinci Hayal*, Hâki Ebû Sina talebesi olarak yetişen Cevad isimli kahramanın hocasından öğrendiği büyü, tılsım ve ilm-i simya bilgileriyle çözdüğü müşküllerin hikâyelerinden oluşmuştur. *Hayâl-i Sâlis*'te, yani *Üçüncü Hayal*'de, ruhun insan vücudunda yaşadığı macera, tasavvufi inanç çerçevesinde anlatılmıştır. Mısır Hükümdarı Nâcî Billâh'ın ilahi aşk yoluyla Fenâfillah seviyesine yükselişi ve diğer vak'alar hep aynı sûfiyane atmosfer içinde yürütülmüştür (Budak, 2008, 335).

Ali Budak'a göre *Muhayyelât*, konuları ve malzemesinde yer alan cinler, periler, sihir büyü, tayy-ı zaman, tayy-ı mekân unsurlarıyla âdeta bir masal havasındaysa da, aslında eser, yukarıda sözü edilen yerli mekânları, mahalli unsurları; ayrıca teknik olarak birbirinden bağımsız birçok hikâyenin ustaca ilişki kurularak birbiriyle

bağlanarak bir bütünlük içinde yansıtılması yönleriyle daha çok romana yaklaşmıştır (Budak, 2008, 335).

Giritli Ali Aziz Efendi, eserin mukaddimesinden anlaşıldığına göre, iç içe geçmiş hayalleri Binbir Gece ve *Lâmî'nin İbretnümâ'sı* gibi Doğu klasiklerinden de yararlanarak yeniden harmanlamış ve adeta bir telif eser ortaya koymuştur. Aziz Efendi, unutulmuş Süryânî ve Arabî dilleriyle yazılmış *Hulâsatü'l-Hayâl* adlı eski bir hikâye kitabından da fazlasıyla etkilenmiştir. Klasik hikâyeye çizgisinde ortaya çıkan değişimin ilk örneği olarak da kabul edilen *Muhayyelât*, 1852-1873 yılları arasında 4 defa basılmıştır (Budak, 2008, 334).

Ahmet Midhat Efendi, Cervantes'in *Don Kişot* adlı eserinden yola çıkarak yazdığı *Çengi* romanında, Don Kişot'un bizdeki karşılığı olarak canlandığı Dâniş Çelebi'ye bol bol *Muhayyelât* okutmuştur. Şapur ile Hümâ hikâyesindeki benzer sahneyle ilişkilendirilmiştir. Aynı şekilde Receb Beşe hikâyesindeki komşu kadınların konuşmaları ve dedikodularının da Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ndeki Habbe Kadın ve Ziba Dudu karakterlerine esin vermiş olabileceği düşünülmüştür.

Recâizâde Mahmud Ekrem'in *Sâime* adlı uzun hikâyesinin kahramanı Sâdık Efendi de akşamları ailesini toplayıp *Muhayyelât*'tan bölümler okumaktadır:

“Ba'de valide hanımın odasında üçü de birleşir... kahveler, çubuklar içilir, ondan sonra vakit kalırsa Muhayyelât-ı Aziz Efendi gibi kolay anlaşılır bir kitabı Sâdık Efendi cehren okur... berikiler de dinler...”

Yine o devirde Salim adlı bir şahsın yazdığı Sözde Sebat isimli beş fasıldan ibaret tiyatro eseri de *Muhayyelât*'ta bulunan “Receb Beşe'nin Hikâyesi”nden yola çıkılarak meydana getirilmiştir (Budak, 2008, 339-340).

Türk edebiyatında doğaüstü, olağanüstü anlatılar içeren bir başka eser ise 1910 yılında Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi imzasıyla yayımlanmış olan *A'mâk-ı Hayâl*'dir. Bu eserden iki yıl sonra da Hüseyin Rahmi fantastik edebiyat içerisinde değerlendirilebilecek olan *Gulyabani*'yi yayımlamıştır.

1.1.1. Fantastik Edebiyatın Başlıca Özellikleri

Fantastik edebiyatın sınırları, türü fantastik yapan birtakım özellikler sayesinde çizilmeye çalışılmıştır. Bu özellikler fantastik edebiyat gibi olağanüstüden yararlanan diğer edebi türlerle fantastiğin ayrımını da ortaya koymaktadır. Atterberry; fantastik anlatıların temel özelliğini, anlatının önemli bir parçasının doğa yasalarını ihlal etmesi

olarak görmektedir. Genelde de fantastik edebiyat hakkında böyle düşünülmektedir. Fantazide varlığı mümkün olmayan ejderhalar, uçan atlar, şekil değiştirmiş insanlar, hareket eden kaleler, büyümlü nesneler, gerçek hayatta sahip olamadığımız özellikler ya da deneyimlenmesi mümkün olmayan olaylar yer bulmaktadır. Çoğu eleştirmenin fantastiğin böylesine bir ihlalden kaynaklandığı görüşüne Steinmetz karşı çıkmıştır:

Fantastik metnin kendine has yöntemlerle önce kurallara uygun bir atmosfer oluşturduğunu, sonra da bunu bozmaya çalıştığını söylemek yerinde olacaktır. Onun serüveni mutlaka benimsenmiş evreni, toplumu, aşk ilişkilerini, kepaze veya sefih bir bakış açısıyla söz konusu etmekten geçmez. Uzam, zaman, kimlik ilkesi gibi ortaklaşa kabul edilmiş tüm kavramları altüst ederken fantastiğin, şeylerin düzenini değiştirmek gibi bir niyeti yoktur. Sonuç olarak çıkarılacak bir ders olmadığı gibi bir güdümlülük de söz konusu değildir. Bir ihlal yerine, daha ziyade bir geri çekilme, terimin en çözümleyici anlamıyla ruhun derinliklerine doğru arkaik korku ve heyecanların kaybolduğu bir iniştir (Steinmetz, 2006, 39-40).

Fantastik edebiyat Rabkin'e göre de sadece gerçek dünyanın ihlaliyle oluşmaz; gerçek dünyaya alternatif sunar. Bu alternatif gerçek dünyadan kaynaklanmaz, okurun metin içinde sunulan dünyayı anlamasından kaynaklanır. Rabkin için fantastik bir anlatı, anlatı içindeki bakış açılarının çelişmesini sağlayabilmeli, anlatının dayandığı kuralları tam tersine çevirebilmelidir. Okurun anlatılanlara verdiği tepki, fantastiğin özelliğini belirler ve fantastik, metni yöneten kurallar ters çevrildiğinde ortaya çıkar. Örneğin, peri masallarının dünyası, önceden bilinen kurallarla sabittir. Bu dünyada büyümlü bir şey olduğunda ne öykü karakteri ne de okur şaşırır. Fantastik bir anlatıda ise şaşırın hem okur hem anlatıcı hem de kahraman olmalıdır. Okurun, öykü karakterlerinin ve anlatıcıların hiç tahmin etmediği, metnin içinde, anlatının doğasından kaynaklanan ama buna rağmen onun doğasına aykırı hareket etme sonucunda meydana gelen bir şaşırtma olmasıdır. Rabkin daha çok metnin iç dinamiklerine göre özellik belirlerken Jackson, fantastiği metnin içeriği üzerinden belirlemeye çalışır. Ona göre fantastik anlatı ne tamamen gerçek ne de tamamen gerçek dışı ama ikisi arasında bir yerde konumlanmıştır. Fantastik; okuru “nesnenin kendisi mi, hayali mi, gerçek mi, gerçek dışı mı?” ikilemlerinde bırakarak, onun gerçeğe dair kategorilerini yeniden düzenlemesine yol açmalıdır. Jackson'a göre Fantastik merak uyandıracak, kaderleri ilginç karakterler sunacak, okurun duygularına başvuracak, onun korku ve arzularını

çağırarak, merakının avantajlarından yararlanacaktır. Ve tüm bunları yaparken de okurdan zekâyâ dayalı bir katılım bekleyecektir (Ayar, 2015, 34).

Görünmezlik, dönüşüm/başkalaşım, çift olma/ikizleşme, iyi-kötü karşıtlığı da fantastik anlatıların temaları arasındadır. Bu temalar hayaletler, gölgeler, vampirler, kurt adamlar, ikizler, parçalı benlikler, aynalar gibi çok çeşitli izlekler sayesinde üretilmektedir. Ensest, ölüseverlik, çift cinsiyetlilik, yamyamlık, yeniden suç işleme eğilimi, narsisizm ve halüsinasyon, rüya, delilik, paranoya gibi yollarla kendini ifade eden “olağan dışı” psikolojik durumlar da pek çok toplumsal tabunun ihlali için fantastik anlatıların vazgeçilmezleri arasındadır.

1.2. Fantastik Edebiyat Kuramı

Bulgar asıllı Fransız yazın kuramcısı Tzvetan Todorov, fantastiği edebi bir tür olarak ortaya koyarken alana önemli bir katkı sağlamıştır. Todorov fantastik tanımını yaparken, olmazsa olmaz üç koşul öne sürmüştür: kararsızlık, özdeşleşme ve şiir ve alegoriden kopma. Ona göre fantastik edebiyatın en önemli özelliği ise okurda bir kararsızlık hali yaratmasıdır. Bunu da fantastiğin tekinsiz ve olağanüstü karşısındaki konumuyla ilişkilendirmiştir.

1.2.1. Todorov’a Göre Fantastik Edebiyat

Todorov, fantastiğin tanımını başka tanımlamalardan yola çıkarak onlardan hangi noktalarla ayrıldığını vurgulayarak yapmaya çalışmıştır. Ona göre ilk olarak fantastik, sözlükteki tanımından farklıdır. Todorov, *Petit Larousse*’taki “İçinde doğaüstü varlıklar bulunan” fantastik tanımının yetersiz olduğunu savunmuş, doğaüstü öğelerin bulunduğu tüm yapıtların tek bir tür adı altında düşünülemeyeceğini belirtmiştir.

Todorov genel olarak okuyucuda “korku” duygusu uyandıran öykülerin fantastik sayılması gerektiğine dair Lovecraft’ın şu görüşüne de özellikle karşı çıkmıştır:

En önemlisi atmosferdir çünkü [fantastiğin] özgünlüğünün ana ölçütü olayın yapısından çok yaratılan özel izlenimdir. ... Bu nedenle fantastik masalı yazarının niyetinden çok, uyandırdığı heyecan yoğunluğuna göre değerlendirmeliyiz. ... Okuyucu derin bir korku ve terör duygusuna kapılıyor

ve alışılmamış dünyaların ve güçlerin varlığını duyuyorsa o masal fantastiktir, işte bu kadar basit (Todorov, 2017, 40).

Todorov, bu tür tanımlamaların fantastiği, okuyucunun duygu durumuna yani soğukkanlılığına bağlı kıldığını açıklarken öykü kişilerinde korku duygusu aramanın da türü tanımlamaya yetmeyeceğini belirtir. Ayrıca korkunun fantastiğe bağlanabileceğini ancak fantastiğin gerekli koşulu olmadığını da vurgular.

Todorov, fantastiğin tanımını yaparken fantastik bir öyküde olması gereken ya da olması durumunda fantastik özelliği zedeleyen unsurları örneklerden yola çıkarak adım adım izler. Ona göre fantastik üç koşulun meydana gelmesiyle tamamlanacaktır:

Metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da “kararsızlık” metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki yapıtın izleklerinden biri haline gelir; saf bir okumada gerçek okuyucu öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir: hem alegorik, hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir. Bu üç gereklilik eşit değere sahip değildir. Birincisi ve üçüncüsü gerçek anlamda türü oluşturur, ikincisi ise yerine getirilmese de olur. Yine de örneklerin çoğu bu üç koşulu da yerine getirmektedir (Todorov, 2017, 39).

1.2.1.1. Fantastik Edebiyatın Üç Şartı

1.2.1.1.1. Kararsızlık Hali

Fantastik bir metinde, ilk olarak karakterin ve okurun karşısına öyle bir olay çıkar ki bu olay okurun zihninde; “gerçek mi, düş mü?” ikilemi oluşturur. Olayı algılayan kişi için iki seçenek vardır: Olay ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsamadır ya da gerçekten meydana gelmiştir. Duyulardan kaynaklanan bir yanılsamaysa eğer, doğa yasalarından söz edilemeyecektir. Eğer gerçekse ve doğa yasalarıyla açıklanamıyorsa o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetmektedir. Todorov, bu kararsızlığı şu şekilde açıklamıştır:

Fantastik bu kararsızlık sürecinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Todorov, 2017, 31).

1.2.1.1.1.1. Fantastiğin Tekinsiz ve Olağanüstü Türlerle Göre Konumu

Fantastik, eserlerde bir kararsızlık süresi içerisinde gerçekleşmektedir. Buna göre okuyucu ve öykü kişisi algıladıkları ve yaşadıkların şeyin “gerçeklik” olup olmadığı hususunda kararsızlığa düşmektedirler. Öyleyse okur, anlatılanları doğaüstü buluyorsa olağanüstü, eğer bunları gerçeklik yasaları içinde açıklanabilir buluyorsa tekinsiz alanda kalacaktır. Todorov bu geçişi şöyle açıklamaktadır:

‘Olağanüstü’, bilinmeyen, hiç görülmemiş, gelecek bir olayın karşılığıdır; ‘tekinsiz’ anlatıda ise açıklanamaz olan, bilinen olaylarla, öncesi olan bir deneyimle, dolayısıyla geçmişe göndermeyle ilişkilendirilir. Fantastiğe gelince başlıca özelliği olan kararsızlık apaçık şimdiki zamanda yer alır (Todorov, 2017, 48).

Todorov’a göre, bir yapıtta fantastik, metnin tamamında var olmalıdır. Aksi takdirde metnin bir parçasının fantastik olması o yapıtın fantastik olduğunu söylemeye yeterli olmayacaktır. Fantastik incelenirken, eserdeki “olağanüstü” ile “tekinsiz” durumlar asla göz ardı edilmemelidir.

1.2.1.1.1.2. Özdeşleşme Hali

Todorov’un fantastik kuramının temel bir unsuru olan “kararsızlık”, başka yazarların fantastik tanımlamalarında da ortak özellik olarak görülmektedir. Kararsızlık duyması gereken kişi kimdir? Okuyucu mu yoksa öykü karakteri mi? Todorov’a göre fantastiğin ilk koşulu okuyucunun kararsızlığıdır ve yapıtların çoğunda okuyucunun kararsızlığı gösterilir. Kararsızlık öykü kişisi tarafından da hissedildiğinde özdeşleşme meydana gelir. Okuyucu öykü kişisiyle özdeşleşir. Öykü karakterinin kararsızlık yaşadığı istisnai metinler de bulunmaktadır. Ancak fantastikte bu koşul zorunlu değildir (Todorov, 2017, 37).

1.2.1.1.3. Şiir ve Alegoriden Kopma Hali

Okurun olaylarla ilgili değil de bunları anlatan metinle ilgili kuşkuları olduğu durumda bir kez daha fantastik tehlike altına girmektedir. Todorov, bu sorunu çözmek için de şiir ve alegoriye değinmek gerektiğini ifade eder.

Şiir ve alegori birbirlerine zıt kavramlar değildir. Her biri kendi başına başka bir türle karşıttır. Şiir, kurmacanın karşıttır; alegori ise düz anlamın. Şiirsel okumada, her tümce kendi başına anlamsal bir bileşim olarak görülür. Fantastik, olayların anlatılan dünyada ortaya çıktıkları biçimlerine tepki uyandırmalıdır. Bu nedenle fantastik, kurmaca biçiminde var olabilir. Şiirde fantastik olmaz (Todorov, 2017, 64-65).

Alegori, bir şey derken başka bir şey belirtir. Alegori, gerçek anlamı (düz anlamı) tümünden silinmiş iki yönlü bir önermedir. Atasözleri alegoriye en güzel örnektir. Alegoride çift anlam yapının içinde açık biçimde belirtilir. Herhangi bir okurun yorumlamasına bağlı değildir. Eğer açıkça belirtilmiyorsa yorum yapılarak zorlanmamalıdır. Zira metni alegoriye zorladığımızda alegorik olmayan metin yok, demiş oluruz (Todorov, 2017, 67-68).

Fantastik, düz anlamına göre algılanması gereken metinler grubuna aittir. Çünkü fantastikteki kararsızlık da düz anlam düzeyindedir, alegori fantastiği öldürebilir (Todorov, 2017, 68-77).

1.2.1.2. Fantastik Edebiyatın Yapısı

Todorov, yapısal olarak fantastiği üçe ayırır: “Bakış Açıları” denilen ve metnin söylemini ilgilendiren sözel boyutu; kişilerin anlatılan olaylarla ilgili değerlendirmesine tekabül eden, biçimsel birimler içeren sözdizimsel boyutu ve sunulmuş belli bir izlek ve izleklerin algılanmasıyla yazılmasını ilgilendiren anlamsal (izleksenel) boyutu.

1.2.1.2.1. Fantastik Edebiyatın Sözel Boyutu (Söylemi)

Todorov, fantastik metni oluşturan parçalar arasında zorunlu bağlantılar olduğunu vurgulamıştır. Fantastik metnin söylem boyutunun yapısal bütünlüğünü ise iki gruba ayırmıştır: İlki sözceyle ilgilidir, ikincisi sözcelemeyle.

1.2.1.2.1.1. Sözce

Sözel boyutun sözce unsuru, başlıca üç özellik gösterir. İlki, mecazlı anlatımın belli bir biçimde kullanılmasıdır. Doğaüstü olayların doğuşu mecazlı anlatımın düz anlamda kullanılmasıyla ilintilidir. Bu noktada abartılı bir anlatımdan fantastiğe doğru yol alma söz konusudur. Örneğin; dev boyutlu kuşlar ya da yılanlar ilk olarak mecazlı bir imgeden kaynaklanır ve bu unsurlar öyküde gerçek varlıklar olarak farklı yöntemlerle fantastiğe bağlanır.

İkinci özellikte ise abartı doğaüstüne götürür. Burada ise mecazlı bir anlatımın gerçek anlamının yaşanması durumu söz konusudur. Örneğin; ‘ağzı kulaklarına varmak’ deyiminin öyküde gerçek bir olay olarak karşımıza çıkması, mecazlı anlatımın gerçek anlamının yaşanmasıdır.

Üçüncü özellikte ise, fantastik olayın ortaya çıkışından önce bu olayı gösteren deyişler yer alır. Bu deyişler bir dizi karşılaştırma, mecazlı anlatım ya da gündelik dilde yaygınlaşmış deyişlerdir. Dolayısıyla bu özellik; mecazlı anlatımın dilsel formüllerle sunulmasıdır.

Todorov, bu bölümü şu şekilde özetlemiştir:

Doğaüstü dilden kaynaklanır, aynı zamanda dilin hem bir sonucu hem de bir kanıtıdır: Şeytanlar ve vampirler yalnızca sözcüklerden ibaret olmakla kalmaz; dil, aynı zamanda hiçbir zaman olmayanı, “doğaüstü”yü algılamamızı da sağlar. Böylece doğaüstü, dilin bir simgesine dönüşür, tıpkı retorik figürler gibi ve görüyoruz ki fikir (mecaz) edebiliğin en saf biçimi (Todorov, 2017, 84). Bir metinde fantastik etkinin sağlanmasının en önemli unsurlarından biri de dilsel formüller olmaktadır. Bu formüller; “sanki”, “... gibi geldi”, ... denilebilirdi” gibi okuru fantastik olaya hazırlayan veya yönlendiren yorumlamalardır (Todorov, 2017, 83).

1.2.1.2.1.2. Sözceleme

Sözceleme, fantastik metnin “anlatıcı”sını ifade eder. Anlatıcı, fantastik metindeki olağanüstü olayı anlatan kişidir. Kurama göre fantastik olayın anlatıcısı “ben” demelidir. Çünkü “ben” diyen bir anlatıcının, kahraman ya da kişinin anlattığı olay ya da durum çok daha girift bir hal alır. “Ben” diyen anlatı kişisi yani kahraman yalan söyleyebilir, onun söyledikleri doğrulanmak durumunda değildir ancak anlatıcı yalan söylememelidir. Bu anlatıcının en önemli fonksiyonu okuyucuda kuşku

(kararsızlık) uyandırmasıdır. Eğer ki doğaüstü olay bize “ben” anlatıcısının dışında bir anlatıcı tarafından aktarılırsa fantastik metin, masalın yani olağanüstünün alanına girmiş olur. Fantastik metnin okuyucuyu ve karakteri bir ikilem karşısında bırakma zorunluluğu vardır: İnanmak ya da inanmamak. “Ben” yani birinci şahıs anlatıcının fantastiğe katkısının ikinci yanı da okuyucu ile kişinin özdeşleşmesini en kolay sağlayan şahıs zamiri olmasıdır. “Ben” anlatıcısının anlattığı bir olayda herkesin kendisinden bir yansıma bulacağı için anlatıcı kişi herkes için “normal bir insan” olarak kanıksanacaktır. Böylece fantastik evrene giriş en kestirme yoldan gerçekleşmiş olur (Todorov, 2017, 84-88).

1.2.1.2.2. Fantastik Edebiyatın Sözdizimsel Boyutu

Bir olay, daha geniş bir figürün parçası olduğu, az çok yakın öğelerle bir aradalık ilişkisi kurduğu ölçüde söz dizimsel bir öge olarak tanımlanacaktır. Todorov’un kuramında söz dizimsel boyut, kompozisyon ya da çok gevşek bir anlamda “yapı” olarak da adlandırılmıştır. Fantastiğin bu boyutu, olay ve durumların bir cümledeki sözcüklerin olmaları gereken yere konulması gerekliliği gibi metinde zamansal bir çizgi takip edecek biçimde düzenlenmesini ifade etmektedir. Bu çizgi, okuyucuda merak uyandıracak bir olay ya da durumla başlayıp fantastik etkiyi pekiştirecek oluşumlarla devam eder. Öykünün sonunda yer alan doruk noktasına yani fantastik etkiye gelindikten sonra da son bulur. Fantastiğin özelliği tek bir etkiyi amaçlaması ve bu etkinin de öykünün sonunda yer almasıdır. Metnin başındaki şaşırtıcı olay ya da duruma katkı sağlayıcı oluşumlar ile sondaki etki özenle hazırlanmış olur. Bu özelliği ile fantastik, diğer türlerden açık bir biçimde ayrılır. Bu özellik göz ardı edildiğinde sıradan bir roman okunmuş olacaktır. Todorov bu konuda şunları söylemiştir:

Oysa fantastik bir anlatının sonunu daha baştan öğrenirsek, tüm oyun bozulacaktır çünkü okuyucu özdeşleşme sürecini adım adım izlememiş olacaktır; fantastiğin bir tür olarak ilk koşulu budur. Mutlaka bir derecelenme de söz konusu değildir –her ne kadar zamansallığı içeren bir derecelenme olgusu sık kullanılsa da: “*Qui sait?*”¹ de olduğu gibi, “*La Morte amoureuse*”² de de derecelenme içermeyen bir geri dönüşsüzlük vardır (Todorov, 2017, 91).

¹ Maupassant’ın aynı adlı öyküsü.

² Theophile Gautier’in eseri.

1.2.1.2.3. Fantastik Edebiyatın Anlamsal (İzleksel) Boyutu

Anlamsal boyut, fantastiğin tanımında da karşılaştığımız “tuhaf olaylar”ın kendisinin yani metnin içeriğinin incelenmesini ifade etmektedir. Kurama göre fantastik bir öyküdeki tuhaf, abartılı ya da gizemli olayların her biri anlamsal bir öge olarak adlandırılmaktadır. Todorov anlamsal boyutu şu şekilde tanımlamıştır:

Bir olay, daha geniş bir figürün parçası olduğu, az çok yakın ögelerle bir aradalık ilişkisi kurduğu ölçüde sözdizimsel bir öge olarak tanımlanacaktır. Buna karşılık aynı olay, onu benzer ya da farklı başka ögelerle karşılaştırdığımızda, eğer bu ögelerle doğrudan bir ilişki kurmuyorsa anlamsal öge olarak tanımlanabilir. Bir olayı, ‘tuhaf’ diye nitelerken aslında o olayın anlamsal boyutunu dile getirmiş oluruz. Sözel ve sözdizimsel boyutlarla biçim betimlemesi yapılırken; anlamsal boyutla fantastik metnin içeriği ortaya çıkarılmış olur. Yani içeriği oluşturan tuhaf, abartılı ve gizemli olay ya da durumlar “ben izlekleri” ve “sen izlekleri” ile sistematik olarak analiz edilir (Todorov, 2017, 93).

1.2.1.2.3.1. Ben İzlekleri

Ben izlekleri, iki tür izleği kapsamaktadır: “Metamorfoz izleği” ve “pandeterminizm”.

1.2.1.2.3.1.1. Metamorfoz İzleği

Metamorfoz izleği; fantastik bir öyküdeki dönüşüm ve dönüştürmelerin izleğidir. Fantastik ögeler dönüşüm geçirebilir ya da varlık veya nesneleri dönüştürebilirler. Dönüşüm geçirmeyi Todorov şu örnek metinle açıklamıştır:

Binbir Gece Masalları’nda ikinci kalender hikâyesi’nde insanın maymuna, maymunun insana dönüştüğünü gördük; başlangıçta cin yaşlı adama dönüşmüştü; dövüş sahnesinde ise dönüşümler birbirini izler. Cin önce aslan olur; prenses onu kılıcıyla ikiye böler ama aslanın kafası kocaman bir akrebe dönüşür. Fantastik öykülerde dönüşüm olgusu kadar dönüştürme de önemli bir yer tutar. Dönüştürme ise, peri, cin, büyücü gibi doğaüstü güçlerin insanın alını yazısını değiştirme, nesneyi varlığa dönüştürme veya varlığı nesneye dönüştürme gücünü ifade etmektedir. Metamorfoz izleğinin bazı sonuçları da

vardır: Kişilik çoğalması, özne- nesne sınırı, zaman- uzam değişimi (Todorov, 2017, 110).

1.2.1.2.3.1.1.1. Kişilik Çoğalması

Fantastik öyküde bir kişinin kolaylıkla çoğalabildiğini görebiliriz. Todorov kişilik çoğalmasını şöyle açıklamıştır:

Kişilik çoğalması, harfi harfine, maddeyle ruh arasındaki olası geçişin doğrudan bir sonucudur: Akılda birçok kişilik aynı anda vardır ve fiziksel olarak onlara dönüşür (Todorov, 2017, 116).

1.2.1.2.3.1.1.2. Özne –Nesne Sınırı

Metamorfoz bir başka sonucu ise; özne ile nesne arasındaki sınırın silinmesidir. Bu sonucu şu örneklerle açıklayabiliriz:

Örneğin; fantastik karakter bir nesneye bakıyor. O karakter ile nesne arasındaki sınır silindiğinde karakter, o nesneye dönüşüyor. Bunun bir başka yansıması ise şu biçimde ortaya çıkabiliyor: Öykü karakteri karşısındaki kişiyi dinlerken aradaki sınır silindiğinde karakter artık karşısındaki kişiye dönüşüp onun bütün düşüncelerini anlayabiliyor (Todorov, 2017, 117).

1.2.1.2.3.1.1.3. Zaman- Uzam Değişimi

Metamorfoz izleğinin üçüncü sonucu ise zaman-uzam değişimidir. Fiziksel dünya ile ruhsal dünyanın iç içe geçmiş olması temel kategorileri de değişime uğratmaktadır. Bu bakımdan fantastik metinlerdeki “zaman ve uzam” günlük yaşamdakinden çok farklıdır. Zaman durmuş gibidir ya da ölçülemeyecek derecede binlerce yıl ötesine uzanabilir. Aynı şekilde uzam da değişime uğramıştır. Todorov, uzam dönüşümünü şu örnekle açıklamıştır:

İki ucu gölge içinde boğulmuş merdiven gökle cehenneme, iki uçuruma uzanıyor gibiydi; başımı kaldırırken inanılmaz bir açıyla, üst üste binmiş sayısız merdiven sahanlığı, sanki Lylac kulesinin tepesine ulaştıracak rampalar görüyordum; başımı eğdiğimde kat kat uçurumlar, döne döne inen hortumlar, halka halka göz kamaşmaları...(Todorov, 2017, 119).

1.2.1.2.3.1.2. Nedensellik (Pandeterminizm)

Burada genellenmiş, her şeyi içine almış bir nedensellik söz konusudur. Nedensellik (Pandeterminizm) fantastik bir olayın ortaya çıkışında rol oynayan bütün etmenleri bir “nedene bağlama”yı gerektirir. Günlük yaşamımızda karşılaştığımız tüm olaylar bir nedene bağlı olarak oluşmaktayken bazı durumlarda bize “rastlantı” gibi görünen olayların da bağlı olduğu bir neden mutlaka vardır. Rastlantıyı kabul etmediğimizde olayların kendi arasındaki bağlantıyı kabul etmiş oluruz. Todorov bu izleği de şu cümle ile açıklamıştır:

Her şeyin tam anlamıyla bir nedeni olmalıdır, doğaüstü olsa bile (Todorov, 2017, 111).

Fantastik öykülerde sıkça karşılaştığımız “talih”, “rastlantı” diye adlandırdığımız tüm olaylar düşsel bir nedenselliğe bağlıdır. Pandeterminizmin bir sonucu olarak nesneler arasında zihinsel bir ilişki kurulmuş olur ve dünyadaki tüm öğeler arasında ilişki kurulduğunda artık her şey anlam yüklüdür.

Todorov’a göre nedensellik ve metamorfoz izleklerinin ortak paydası madde ve ruh arasındaki sınırın kırılmasıdır. Yani gün ışığına çıkarılmasıdır. Öyleyse bu iki bağlamda toplanan tüm izleklerin ortaya çıkış ilkesine ilişkin bir varsayım ileri sürmeye hakkımız var demektir: Ruhtan maddeye geçiş artık olanaklıdır (Todorov, 2017, 114).

1.2.1.2.3.2. Sen İzlekleri

Sen izleklerinin çıkış noktası cinsel istektir. Ancak bu istek, aşırılıkları yani cinsel sapmaları barındıran bir istektir. Sapkınlık ve aşırılığın bir sonucu olarak da işkence, şiddet ve ölüm olayları, sen izleklerinin kapsamındadır. Doğaüstülük bu olayların her birinde farklı şekilde ortaya çıkar. Sen izlekleri; cinsellik izleği, işkence – şiddet izleği ve aşk izleği olmak üzere üç kategoriden oluşur.

1.2.1.2.3.2.1. Cinsellik İzleği

Todorov’un aşkın bir başka türü olarak fantastik kuramına dâhil ettiği cinsellik unsuru, normal olanın çok ötesinde ve çeşitlilik olarak karşımıza çıkar. Bu konuda en sık rastlanan tür ensesttir. Babanın kızına âşık olması, anne oğul arasındaki aşk ya da öz kız kardeşe âşık olma gibi sapkın eğilimin birçok dönüşümünü kapsar. Fantastiğin sıklıkla ele aldığı bir diğer istek türleri ise eşcinsellik ve ikiden fazla kişinin yer aldığı

ilişkilerdir. Eşcinselliğin işlendiği bir öyküde üçlü bir aşk da yer alabilir (Todorov, 2017, 125-130).

1.2.1.2.3.2.2. İşkence-Şiddet İzleği

İşkence ve şiddet olaylarında saf zalimlik söz konusudur. Bu unsur kimi zaman cinselliğin bir sonucu olarak ortaya çıkarken bazı öykülerde cinsel kökeni açık olmayabilir. İşkence ve şiddet fiilen olduğu gibi sözel nitelikli de olabilir. Anlatılan şiddet sahnesi gerçek anlamda meydana gelmiş bir olayın betimlemesi olmayıp sanal bir şekilde aktarılmış bağlanmış olabilir. Todorov, sözel nitelikli şiddeti, tehdit anlatıları olarak adlandırmaktadır. Bu tür betimlemelerde işkence ve şiddet içeren şey sözcüklerdir çünkü şiddet eylemi yoktur. Bu noktada şiddet dil aracılığıyla uygulanır. Bunun sebebi ise şiddetin sözel niteliğinin okurda daha açık bir etki uyandırmasıdır. Bu tip betimlemelerin hedefi kişiyi ön plana çıkarmaktan ziyade işkence ve şiddetin içinde yer aldığı şehvet ortamını okuyucuya hissettirmektir (Todorov, 2017, 130-132).

1.2.1.2.3.2.3. Aşk İzleği

Aşk izleği, bir insana, cesede, hayalete, ruha ya da vampire duyulan aşkı içerdiği gibi ölümü, ölümden sonraki yaşamı, cesetleri ve vampirlikle ilgili yaşananları da kapsamaktadır. Fantastik öykülerde farklı biçimleri olan aşk; tensel aşk, şiddetli aşk (mâriz aşk) ve çoğu zaman üstü kapalı olarak sunulan ölüseverliktir (nekrofil). Aşk, kimi öykülerde kötülenirken kimilerinde yüceltilir. Aşkın yüceltildiği öykülerde doğaüstü güçler aşkın gerçekleşmesi için devreye girerler. Aşk izleği çoğu zaman ölümle iç içedir. Cinsel istekle gelen işkence ve şiddetin ardından gelen ölüm, cinsellikle eşdeğerlik taşımaktadır. İstek uyandıran beden cesettir ya da cesede dönüşür. Ölüseverlik olgusu genel olarak vampirlerle ya da hayaletlerle yaşanan aşk biçimindedir ve aşırıya kaçan cinsel isteğin cezalandırılması biçiminde işlenebilmektedir (Todorov, 2017, 133-136).

1.3. Fantastik Edebiyatın İşlevleri

Fantastik türünün ne olduğuna dair sorgulamalar yaparak onun yapısını ortaya çıkardıktan sonra sıra “Niçin Fantastik?” sorusunun yanıtını aramaya gelecektir. Todorov’a göre bu arayış bizi fantastiğin işlevlerine götürecektir.

Todorov, fantastiğin işlevini edebi ve toplumsal olmak ikiye ayırmıştır.

1.3.1. Edebi İşlev

Todorov, her anlatının birbirine benzeyen ancak birbirinin eşi olmayan iki denge arasındaki hareket olduğunu dile getirir. Anlatının başında durağan bir durum vardır; kişiler, değişebilir nitelikli ancak bazı öğeleri hiçbir değişime uğramadan duran figürler bütünüdür. Ardından bir şey bu dinginliği bozar, dengesizlik meydana getirir. İşte bu dengeyi bozan, dengesizliği meydana getiren şey; doğaüstüdür, fantastiktir. Sonrasında dengesizlik çözülür ve denge yeniden kurulur. Ama bu yeni denge baştaki dengeden tamamen farklıdır. Her anlatıda bu temel yapı vardır. Ancak bazan anlaşılması pek de kolay olmayabilir. Baş ya da son kaldırılmış olabilir, arada söz uzatılabilir, araya başka anlatılar katılmış olabilir. Fantastiğin edebi işlevi işte bu süreçleri bir anlatıda ortaya koymaktır (Todorov, 2017, 158).

1.3.2. Toplumsal İşlev

Todorov, fantastik kuramının sen izleklerini: enstest, eşcinsellik, çoklu birleşme, ölüseverlik, şehvetin aşırısı vs. olarak; ben izleklerini ise daha çok psikolojik olarak nitelendirmişti. Yani sen izlekleri grubu doğrudan tabular ve sansürle ilgiliyken, ben izlekleri grubunu daha dolaylı bir ilişki kurmaktadır. Toplum, tabuları çiğneyen bir suçluya karşı nasıl davranıyorsa yine bir psikozlunun düşündüklerini yargılamak de öyle davranır. İşte fantastik bu iki tür sansürle mücadelenin bir yoludur. Yazar doğaüstünü kullanarak metni yasanın kısılcısından kurtarır ve metnin yasayı delmesini sağlar (Todorov, 2017,154).

Doğaüstü olay her zaman kuralları çiğner ve kurulu düzeni bozar. Bu, toplumsal işlev ve edebi işlevin bir bütün oluşturduğunun en önemli göstergesidir (Todorov, 2017,160).

2. BÖLÜM: FANTASTİK EDEBİYAT KURAMI VE MİNE SÖĞÜT'ÜN ROMANLARI

2.1. *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979*

Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979, Mine Söğüt'ün roman türünde yazdığı üçüncü kitabıdır. Eser; metaforik ve yoğun bir anlatımla 1979 yılı başından 12 Eylül 1980'e uzanan süreci anlatmaktadır. Bu süreç, fantastik bir düzlemde anlatılmaya çalışılırken kitabın sonundaki almanak, eseri somutlaştırmakta ve politikleştirmektedir. Eser, böylece iki bölümden oluşmuştur. İlk bölüm Şahbaz adlı karakterin ölüme terk edilmiş bir kadına on iki ay boyunca anlattığı birbirine bağlı hikâyelerden meydana gelmekte, ikinci bölümde ise 1979 yılına dair bazı önemli olaylar bir almanak biçiminde kronolojik sıralamayla gözler önüne serilmektedir. Böylece belirsizlik içeren birçok olay gerçekleriyle karşılaştırılabilmektedir. Esasen roman, fantastik bir anlatımla gerçek olaylar arasındaki ikilik halinin yüzleştirilmesi niteliği taşımaktadır.

Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979, fantastik olaylarla gerçek olayların birbirine girdiği karmaşık yapısıyla çok açık ve kesin bir özetlemeye imkân sunmamaktadır. Öyle ki her okuyucu kendi özetini kendisi yapabilecek ve savunabilecek durumdadır. Eserin burada verilen özeti de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Romanda anlatılan olaylar kahramanlar ekseninde ele alındığında daha da karmaşık bir hikâye ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden burada eserin özeti, yazarın da yaptığı gibi aylık olaylar silsilesi üzerinden yürütülmüştür.

2.1.1. *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979'un Özeti*

Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979, uzun yıllar öncesinde gerçekleşen Hacer'in lanetli hikâyesiyle başlar. Deli Hacer, köy meydanında kimsenin duymadığı bir müziğin eşliğinde çılgınlık atarak dans etmektedir. İkiz kardeşi Mustafa, bu deliliği yok etmek için, Hacer'i bıçakla parçalayarak öldürür. Lanetin böyle başladığını bize yazardan farklı ilâhi bakış açısına sahip bir anlatıcı bildirir. Deli Hacer'in ikizi tarafından öldürülmesinin ardından köye önce bolluk sonra büyük bir yıkım ve felaket gelir. O günden sonra köyde doğan çocukların hepsinin ikiz oluşu, bu çocukların diri diri toprağa verilişleri ve sadece iki ikiz erkek bebeğin hayatta kalışı bu lanetin sonucudur. Lanet böylece devam edecektir.

Romanın asıl hikâyesinin bu olaydan sonra başladığını ardından gelen -esere adını veren- bölümden anlıyoruz. İlk anlatıcıdan farklı bir başka anlatıcı olan ve kendine Şahbaz diyen biri, tuhaf bir hikâye anlatacağını söyleyerek okuyucuyu romanda nelerin beklediğini kısaca özetlemektedir. Ocak ayı başlayan hikâyeler ay ay devam eder ve nihayet Aralık ayında sonlanır. Eser böylece on iki bölümden oluşmaktadır. Ve bu hikâyeler hikâyeler, Şahbaz tarafından işkenceye dayanamayarak öldü sanılıp bırakılan ve bırakıldığı yerde unutilan bir kadına anlatılır. Ancak eserde, daha sonra bu kadın da bir anlatıcı olarak yer alacaktır.

Şahbaz'ın kadına anlattığı ilk hikâye, kendi kişiliğini kanıtlamaya ve radikal bir görüşün içinde bir birey olarak varlığını göstermeye çalışan Şahin'in hikâyesidir. Şahin, adına 'dava' dediği bir hareketin içindedir. Kendisini de bu davanın öncülerinden Komutan Melih'in adamı Bekir yetiştirmiştir. Bekir, bir gün mahalledeki Haydar adlı bir hukuk öğrencisini öldürür ve cesetini koymak için Şahin'den bir çuval ister. Şahin, çuvalı kendi oturduğu apartmandan bulup getirir. Sonra durumu anlayan babasını ve ardından da annesini öldürür. Fakat hapse girmez, çünkü Bekir ve adamları devreye girmiş ve bir oyun tezgâhlanmışlardır. Buna göre, Bekir ve adamları Haydar'ın kardeşi Cem'i de öldürmüşler ve onu Şahin diye etrafa duyurmuşlardır. Şahin, ölü bir adam olarak artık özgürdür.

İkinci hikâye "Şubat" ayı başlığı altında anlatılır. Burada, her anlatılan hikâyenin içerisinde esrarengiz bir anlatıcı görünümündeki Şahbaz'ın kim olduğu üzerinde de güya durulur. Okuyucuya Şahbaz hakkında birçok ipucu verilmesinin yanında birçok da boşluk ve şüphe bırakılarak hikâyelerin sonuna kadar bu belirsizlik devam ettirilir. Şahbaz'ın her şeyi bilen bir güce sahip olduğu ve kötücül bir gücü olduğu, tüm zamanları kapsayan bir belirsizliğe sahip olduğu en bilinen özellikleridir.

Bütün hikâyeler birbirleriyle ilişkilidir. Lanetli ikizlerden biri olan Komutan (Melih) çevresindeki radikal gençleri yönlendiren en üstteki isimlerden biridir. Mehtap adlı pavyonda çalışan bir kadınla ilişkisi vardır. Mehtap ise geçmişini saklayıp kendine yeni geçmiş uydurmuş bir kadındır. Asıl adı Emine'dir. Mehtap'ın bir de Burak adında bir oğlu vardır. Burak, yaşadığı hayatı beğenmeyen bir çocuktur, sürekli evden kaçmaktadır.

Mart ayı hikâyesi Komutan Melih'in ikiz kardeşi Salih ile ilgilidir. Salih, kadın kurbanlarını parçalara ayırıp şehrin çeşitli yerlerine bırakır. Kadınları öldürüp parçalarını ayırdıktan sonra her şeyi unutan Salih, kardeşi Melih tarafından korunup gizlenir. Salih ve Melih'in laneti bütün anlatılan hikâyeleri etkiler. Salih ve Melih, daha

çocukken, babaları tarafından hamile bırakılan kız kardeşlerini Tanrılara sunulan bir kurban gibi yedi parçaya ayırarak öldürmüştür. Bu cinayetin ardından anneleri de amcalarıyla kaçmıştır.

Nisan ayı hikâyesi Melih'in, Salih'in ve Mehtap'ın kardeş olduklarını ima eden bir hikâyedir. Melih ve Salih, Mehtap'ın babasıyla annesini de öldürmüşlerdir. Mehtap, yurtlarda geçen hayatından sonra kendisini pavyonlarda bulur. Bu arada Melih'le bir ilişkiye girmiş ve bir çocuk sahibi olmuştur. İşte adı Burak olan bu çocuk, babası olduğunu bilmediği Melih'in kampında eğitim görmektedir.

Mayıs ayında Şahbaz, Üç Kapılı Han olarak anlatılan işkencehanenin içinde yaşamla ölüm arasında gidip gelen kadına dışarının aslında içeriden daha iyi olmadığını anlatır. Bütün hikâyelerinin ortak vurgusu; büyük acıların yaşandığı bir dönemden geçileceği ve insanlığın bu dönemi yaşarken savaş, barış, ölüm, cinayet, kardeşlik gibi kavramlar üzerinde düşünmek zorunda kalacağıdır. Şahbaz ve kadın bu konularla ilgili çıkarımları birlikte yaparlar. Birçok sorular sorarlar, cevaplar bulmaya çalışırlar. Öldü bilinen Şahin, bu savaş içinde Kartal adıyla yer almıştır. Melih'in emriyle bir gün Komünist Kaptan'ın kahvehanesine gider ve hakkında bilgi öğrenmeye çalışır.

Haziran ayında, Deli Hacer'in yaşadıklarından sonra çıkan "ikiz laneti"nin devamı olan Salih ve Melih üzerinden insanların birbirlerini, kendilerini nasıl parçalara ayırıp öldürdükleri anlatılır. Mehtap, oğlu Burak'ın da kaderinden korkmaktadır. Babası Komutan Melih gibi biri olmasını asla istememektedir.

Temmuz ayında Mehtap'la ikizlerin kaderinin nasıl kesiştiği anlatılır. Bir gün, Mehtap kavga eden Komutan Melih ve Salih'i görür, onları ayırıp bir otel odasına taşır. Burada Komutan Melih, aslında kardeşi olan Mehtap'a –o zamanlar bunu bilmiyor- geçmişinin bir kısmını anlatır. Ama analığını ve babasını öldürdüğünü söylemez. Fakat bir gün Mehtap'ın evinde gördüğü bir fotoğraf Komutan Melih'in kafasında bir ışık yakar. Mehtap bu fotoğrafta kendilerini lanetli diye öz kız kardeşlerini öldürten babalarının annelerinden sonra evlendiği kadınla görülmektedir. Komutan Melih; Mehtap'ın, kendi üvey kardeşi olduğunu böylece anlar. Ne yazık ki bu gerçeği öğrenmeden önce onunla yani kız kardeşiyle birlikte olmuştur. Melih, Mehtap'a bir şey söylemeden dehşet içinde bir miktar para bırakarak evden ayrılır. Yaralı kardeşi Salih, bir süre daha Mehtap tarafından bakılacaktır. Henüz durumu bilmeyen Mehtap, Salih'in iyileşmesinden sonra bu defa da Salih'le birlikte olur ve ikiz bebeklere hamile kalır. Temmuz ayının bir diğer hikâyesi Komünist Kaptan'ın hikâyesidir. Sovyetler'e gemisiyle adam kaçıran Komünist Kaptan, polislerle yakalanacağını anlayınca bir

doktor arkadaşının sayesinde şizofren teşhisiyle akıl hastanesine kapatılır. Ancak kendisi yerine ikizinin sorguya alınıp işkenceye maruz bırakıldığını bir yıl sonra dışarı çıktığında öğrenir. İkiz kardeşi artık aklını yitirmiştir. Şahbaz, bütün bunları anlattığı Üç Kapılı Han'daki kadına her şeyin döngünün birer parçası olduğunu ve bütün acıların bir gün dineceğini de söyler.

Ağustos ayında Şahbaz bu defa kadına; ölüm, Tanrı ve varoluş üzerine yeni hikâyeler anlatır. Bu hikâyelerden kadına ve Şahbaz'a ait birçok ipucu elde edilir. Burak, annesinin bir hayat kadını olduğundan şüphelenmektedir. Bir gün Bekir ve Kartal'a mensup oldukları teşkilatın hayat kadınlarını cezalandırıp cezalandırmadıklarını sorar. Bir tabancası olsun ister. İçindeki utanç hissiyle annesini öldürmeyi kafaya koymuştur.

Eylül ayında Şahbaz'ın dışarıyla ilgili anlattığı hikâyeler hiç değişmez. Acı, kan ve gözyaşı tüm şehri sarmaktadır. Bir masal gibi anlattığı hikâyelerde ikizlerin ve diğer insanların gece gördüğü rüyalar da gündüz apaçık yaşadıkları da hep ölüm üzerinedir.

Ekim ayında Şahbaz'ın kimliği okuyucuya sorularla buldurulmaya çalışılır. Ama birçok ipucuna rağmen kafa karışıklığı oluşturan bilgilerle Tanrı, şeytan ve Şahbaz üzerine birtakım düşünceler birbiri içerisine girer. Sanki Şahbaz'ın kim olduğunu bulmak okuyucuya bırakılmıştır.

Kasım ayındaki hikâyede toplumun aile içi cinsel ilişkileri özellikle erkekler tarafından gerçekleştirilenleri görmezden geldiği üzerinde durulur. Böylece bir bakıma ikizleri doğurarak laneti kadınların meydana getirdiği görüşü tartışmaya açılmış olur. İkizler aslında eserde birer metafordur. Herkes kötülüğü bir şekilde insandan insana, zamandan zamana taşıyabilmektedir. Herkesin içinde taşıdığı kötü bir yanı yani ikizi vardır. Şahbaz da hikâyelerinde ölümle yaşamı, iyilikle kötülüğü, Tanrı ile şeytanı birlikte anlatır.

Şahbaz, son hikâyesini 1979 yılının Aralık ayında anlatır. Melih, ikizi Salih'i akıl hastanesine kapatmış, oğlu olduğunu öğrendiği Burak'ı himayesine almıştır. Mehtap'ı yani hem üvey kız kardeşi hem de çocuğunun annesi olan kadını ise öldürmüş, cesedini yedi parçaya ayırmış ve yedi yere bıraktırmıştır. Yine bu ay içerisinde romanın ilk başlarında öldürülen Haydar ve Cem 'in, Melih ve Salih'in üvey kardeşleri olduğu ortaya çıkar. Melih ve Salih, kendilerini bırakıp kaçan annelerinin amcalarıyla birlikteliğinden olan bu iki çocuğu ve Zehra adlı kız kardeşlerini ceza olsun diye öldürmüşlerdir.

Bu arada Şahbaz'ın bütün bu olayları kendisine anlattığı Üç Kapılı Han'daki Kadın da son nefesini vermiştir. Şahbaz, kadına aslında her şeyin bir yalan olabileceğini de söylemiştir. Ancak bu sözler kadın tarafından belki duyulmuş belki de duyulmamıştır.

Roman ikinci bölümde, Şahbaz'ın anlattığı bütün bu hikâyelerin çağrıştırdığı 1979 yılının bazı 'gerçek' olaylarının kronolojik bir dökümü ile sürdürülmüştür.

2.1.2. Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979'da Fantastik Unsurlar

Roman "Size tuhaf bir hikâye anlatacağım." (Söğüt, 2017, 13) diye başlayan ilk cümlesiyle fantastiğe doğru bir kapı aralamaktadır. Özellikle insan mı melek mi şeytan mı olduğu belli olmayan Şahbaz karakteri romanı alışılmış söylemlerden uzaklaştıran bir unsur durumundadır. Şahbaz'ın bir hücrede ölmeye bırakılmış kadın bir karaktere tamamiyle gerçek olduğunu söylediği inanılması güç hikâyeler anlatması, bu sırada kadının ölmüş olup olmadığının muallakta bırakılması, okuyucunun sürekli bir kararsızlıktan bir başka kararsızlığa sürüklenmesi, Şahbaz'ın hikâyelere göre bazan anlatıcı bazan kahraman olarak ortaya çıkması gibi durumlar da eseri fantastik kurama yaklaştırmaktadır. Todorov'un kuramına göre eser, yapısal olduğu kadar işlevsel boyutuyla da fantastik kuram çerçevesi içinde yer tutmaktadır.

2.1.2.1. Kararsızlık, Özdeşleşme, Şiir ve Alegoriden Kopma Halleri

Todorov, fantastik edebiyatın olmazsa olmaz üç şartı olduğunu belirtmişti. Bunlardan ilki, eserin okurda bir kararsızlık yaratması durumuydu. Bu kararsızlık durumu metnin tekinsiz ve olağanüstüye göre konumuyla ilişkilidir. İkinci şart, okurla karakterin özdeşleşme haliydi ki bu şartla okur, karakterle özdeşleşerek bir kararsızlık yaşamaktadır. Todorov'un fantastik bir metinde aradığı üçüncü şart ise şiirsel ve alegorik okumalardan uzak kalabilmiş olmasıydı. Bu durumda metnin tamamiyle düz bir anlam içermesi gerekmektedir.

Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979, ana karakterini de onunla özdeşleşen okuru da -gerçek ile hayal arasındaki ince çizgide- tam bir "kararsızlık" duygusu içinde bırakmaktadır. Romanda hem "tekinsiz fantastik" hem de "fantastik olağanüstü" gibi durumlar ara ara karşımıza çıkmaktadır. Böylece anlatım sürekli bir şekilde çarpıcı bir çizgide yürütülebilmektedir. Yazar, ilk etkiyi Şahbaz'ın doğaüstü görünüşünün farklı

tasvirleri; onun sınırsız bilme, duyma, görme gücü ve bütün kötülüklerin başlatıcısı olması rolleriyle sağlamıştır:

Şahbaz şehrin ortasındaki o lanetli hanın koridorlarının loşunda, bodrum katının duvarları arasında yaşayan bir hayalet, lambaların içinde yaşayan bir cindi. Bir çocuktur. Bir cüceydi. Bir gerçektir. Bir periydi. Bir deliydi. (Söğüt, 2017, 20)

Şahbaz'ın bu olağanüstü özelliklerine rağmen zaman zaman tamamiyle insani şartlar içerisinde sunulması eseri yer yer tekinsiz fantastikten uzaklaştırmıştır. Her aya özgü kadın ve erkek özellikleri betimlenirken Şahbaz'ın cinsiyeti bile belirtilmemiştir:

Şubat ayında doğan erkekler çalışkan, zeki ve tıpkı bu ayın kadınları gibi sevimlidirler. Soğukkanlılıkları dikkat çekicidir. Sözlerinin eridirler ve ciddiyetleriyle tanınırlar. Şahbaz ne sözünün eriydi ne de ciddi. Kimseyle konuşmayan, içine kapanık, bir çocukadam. Hayatı genelevde polislerden saklanarak, bacak aralarında, masa altlarında uyuyarak geçen bir çocuk... büyümeyi beceremeyen bir beden... her şeyi sezen, bilen bir tuhaf insan (Söğüt, 2017, 40).

Şahbaz'ın bir cüce olmasının yanında anlattıklarına inandırabilen bir laf ebesi olması da önemli bir özellik olarak vurgulanmıştır:

Şahbaz'ın boyu kısacıktı. Bir cüce kadar kısa. Geleceği sezebilen bir cüce... istediği renklere boyayabildiği hayatlar hakkında dilediğince yalan söyleyebilen, olmuşları, olacakları aklına estiği gibi söze döken, anlattıklarına inananın aklını başından almayı pek iyi bilen bir laf cambazı (Söğüt, 2017, 16).

Üç Kapılı Han'da işkenceden çıkan bir kadının yaşaması için çabalaması, bahçıvanlık yapması gibi insani unsurlar ise Şahbaz'ı Todorov'un belirlediği noktaya; "tekinsiz fantastik" ve "fantastik olağanüstü" türlerinin tam ortasına yerleşmiştir:

"Unuttular seni" dedi Şahbaz bana. "Unuttular seni. Sakın sesini çıkarma. Ben sana bakarım..." (Söğüt, 2017, 20).

...

Şahbaz o ay bahçesindeki çimleri biçti. Sebze bahçesine turp ekti ve baklalarla patatesleri çapaladı. Zeytini aşıladı. Uzak topraklarda pamuk tarlalarındaki esmer insanların türkülerini mırıldandı. Tırtıl ve böcekler için toprağı üç gün üç gece ilaçladı. Yoruldukça kümesin karşısına çömelip, kuluçkaya yatan tavuklara bakarak sigara üstüne sigara içti (Söğüt, 2017, 82).

Todorov'a göre fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Todorov, 2017,

31). Romanda doğaüstü bir olay ya da karakter betimlemesi ilk olarak kurgunun başında yer almıştır:

Size tuhaf bir hikâye anlatacağım.

Mevsimlerle ilgili; toprakla, zamanla, gece ve gündüzle ilgili; geçmişle ilgili; biraz da benimle ilgili.

Ben Şahbaz...

Kuşlardan bembeyaz bir doğan, şahların şahı bir insan.

...

Ben o şehirde, o zamanda, bazan bir şeylerden korkan küçük bir çocuktum;

Bazan her şeyi sezen yetişkin bir dost;

Bazan da kindar bir düşman (Söğüt, 2017, 13).

Bu durumda okuyucuda merak hissi uyandırmak esastır. Okuyucu olayların gerçek mi değil mi olduğu, kahramanların gerçekten yaşayıp yaşamadığı konularında kararsızlığa düşürülmelidir:

Peki, bir dokunuşuyla ölümü yıldıran Şahbaz kimdi?

Hanin koridorlarında kimseye görünmeden yaşayan kayıp bir çocuk. Öldü sanılıp kuytulara unutilan bir sanık. Bu handa öldürülen ve yine bu handa dirilen bir hayalet. Bu handa yapılanlardan yaşananlardan sorumlu bir pişman.

Belki de külliye bir yalan (Söğüt, 2017, 18-19).

Romanda böylece, anlatılanların “külliye bir yalan” olup olmadığı konusu tartışmaya açılmıştır. Şahbaz, bazan bahçesini düzenleyen bir cücedir:

Şahbaz’ın boyu kısacıktı. Bir cüce kadar kısa. Geleceği sezebilen bir cüce. İsteddiği renklere boyayabildiği hayatlar hakkında dilediğinde yalan söyleyebilen, olmuşları, olacakları aklına estiği gibi söze döken, anlattıklarına inananın aklını başından almayı pek iyi bilen bir laf cambazı.” (Söğüt, 2017, 16)

Bazan her zaman her yerde olabilen bir cin veya hayalettir:

Şahbaz şehrin ortasındaki o lanetli hanın koridorlarının loşunda, bodrum katının duvarları arasında yaşayan bir hayalet, lambaların içinde dolaşan bir cindi (Söğüt, 2017, 20).

Bazan da kötülükleri fısıldayan bir şeytandır:

Az sonra içeri girecek. Şahin’in yanına yaklaşacak ve kulağına onları öldürmesini fısıldayacak. “Öldür onları... Öldür annenle babanı...” (Söğüt, 2017, 24)

Şahbaz yer yer bir doktor, bir kuş, bir karga vb. sıfatlarla değerlendirilmiştir:

Bir doktor gibi... bir kuş gibi... Şahbaz sanki karga gibi... (Söğüt, 2017, 35)

Tuhaf olan, Şahbaz hakkındaki bütün bu veriler okuyucunun zihninde kalıcı bir suret oluşturmaz. Onun iyi mi, kötü mü; insan mı, cin mi olduğu da bir türlü kestirilemez. Burada ortaya çıkan “kararsızlık” da romancı tarafından asla sonuçlandırılmaz. Şahbaz’ın kendisine hikâyeler anlattığı kadının ağzından onun kimliğine ve cinsiyetine dair bazı bilgiler aktarılır. Ne var ki bu bilgiler de birbiriyle çelişmektedir:

“O adam vardı ve beni ölümün ısrarlı soluğundan korudu, beni şehrin ortasındaki o ölüm hanının dehlizlerinde yaşattı, sakladı, bana harikulade ve korkunç masallar anlattı” demek... “oradaki hayatın bir parçasına Şahbaz’la harikuladelik bulaştı” demek... mümkün mü? (Söğüt, 2017, 21)

...

Kadın bir türlü bulamadı. Kapı hiç açılmıyor. Şahbaz aniden yanında beliriyor. Eğer meyve yedirirken parmakları dudaklarına dokunmasa ve konuşurken ılık nefesi kadının kulaklarını yalamasa, onun bedensiz bir yaratık olduğuna inanacak. Oysa Şahbaz’ın bir bedeni var. Şimdi dışarı çıksa, insan içine karışsa kimse yadırgamaz. Sadece gelişmemiş vücuduna, çipil gözlerine ve ağzının garipliğine şöyle bir bakıp hemen gözlerini kaçırırlar. İnsanlar tuhaf görünümlü diğer insanlara uzun süre bakmayı ayıp sayarlar. Şahbaz kaçamak bakışlara çok alışık... Şahbaz’ı görünmez bir hücreye kapatan kim? O hücreden ustalıkla sıyrılıp yeryüzündeki bütün duvarların arkasını görme, bütün konuşulanları duyma yetisini veren peki? Tanrı hiç Şahbaz gibi birini bilerek, isteyerek yaratır mı? (Söğüt, 2017, 155)

Ayrıca, fantastik edebiyatın ikinci koşulu olan “özdeşleşme” romanda Üç Kapılı Handaki Kadın karakteri üzerinden gerçekleşmektedir. Onun yaşadığı kararsızlık okuyucuyu karakterle özdeşleştirir.

Okuyucu roman boyunca maruz kaldığı kararsızlık halini ancak romanın sonunda bir nebze üzerinden atabilmekte ama bu defa da bir başka kararsızlığın içine düşmektedir:

Size tuhaf bir hikâye anlatacağım, demiştim. Bir sürü küçük hikâyeden oluşan, kocaman tek bir hikâye... anlatacağım hikâyenin kahramanları gerçekten yaşadılar, demiştim.

Belki adları farklıydı; yaşadıkları hayatlar ve geceleri gördükleri düşler de...

Bambaşka acılar çekmiş olabilirler, bambaşka şeylere sevinmiş belki... Ama hepsi gerçektir, demiştin, değil mi?

Yalan söyledim.

Ne öyle bir şehir vardı ne de üç kapılı bir han (Söğüt, 2017, 225).

Bu açıklamalarla Şahbaz hakkındaki kararsızlık, yerini bir açıklığa bırakmadığı gibi bütün anlatılanların da yalan olabileceği ortaya çıkmaktadır. Roman boyunca Üç Kapılı Han'daki kadının ölüp ölmediği konusu da hiçbir şekilde açıklığa kavuşturulmamıştır:

Genç bir kadını işkence sırasında öldü zannedip hanın bodrumunda, varlığı unutulmuş bir hücreye bıraktıklarını söyledim, değil mi size?

Dışarıda yaşanan gerçek ve korkunç hikâyeler anlatarak... ve gagasıyla yavrusuna yiyecek taşıyan bir kuş gibi mevsim meyveleriyle besleyerek... o kadını bir yıl... tam bir yıl boyunca yaşattığıma... siz gerçekten inandınız mı? Size Tanrıyı anlatmadım değil mi? Asıl onu anlatmalıydım. Belki bir gün başka bir hikâyede Tanrıyla şeytanın ikiz kardeşler olduğunu anlatırım... siz de yine bana inanırsınız. Birbirlerini tamamlamak... birbirlerini onaylamak için... birbirlerinin alanına ihtiyaçları olduğunu anlatırım... kanarsınız. Sizi bir yerlerde varlığını hiç bilmediğiniz bir ikizinizin olduğuna ikna edebilirim. İçinize öyle kuşkular sokarım ki, aklınızı kaçırsınız. Gerçekten ne istediğinizi unuttur, benim büyüme kapılırsınız.

Üzgünüm.

Ben Şahbaz...

Kuşlardan bembeyaz bir doğan, şahların şahı bir insan; hayat denen de ne yazık ki, külliye yalan (Söğüt, 2017, 225).

Böylece Şahbaz, kendisi gibi anlattığı her şeyi de bulanıklaştırmıştır.

Todorov'un fantastik kuramında şiirden ve alegoriden uzak durulması önemlidir. Ona göre şiirsel ve alegorik okumalar fantastik etki için tehlike oluşturmaktadır. Fantastik yalnızca kurmaca biçiminde var olabilir; şiirde fantastik olamaz. Ancak Todorov sadece düz anlamda açık alegorinin fantastik kararsızlığa pek zarar vermeyeceğini belirtmiştir. *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979*'un başlangıcında yer alan,

Beni ağız delirtti

Karnımda onun kötü dölü

Biri beni öldürsün

Biri beni öldürsün. (Söğüt, 2017, 9)

dörtlüğü de romandaki kötülüklerin başlangıcını şiirsel bir dille dile getirmekle birlikte düz anlamını kaybetmemiş, dolayısıyla fantastik etkiyi pekiştirmiştir. Romanın en başında “Deli Hacer” hikâyesi anlatıldığında Deli Hacer’in dans ederken söylediği:

Zebun kimrek atançı

Tartihana burçka formançı

Karanzul vert

Karanzul vert (Söğüt, 2017, 8).

ve Hacer’i öldüren ikiz kardeşi Mustafa’nın da kabuslarda söylediği:

Beni ağam delirtti

Karnımda onun kötü dölü

Biri beni öldürsün

Biri beni öldürsün (Söğüt, 2017, 9).

dörtlükleri alegorik bir anlamdan ziyade düz anlam içermektedir. Hacer’in ağabeyi tarafından tecavüze uğradığını açıklamaktadır. Sonrasında köyün lanetlenmesiyle birlikte Melih ve Salih, hatta Mehtap’ın oğlu Burak da tekrarlamışlardır. “Karanzul vert” yinelemeleri de “Biri beni öldürsün.” şeklindeki Türkçeleriyle aynı çerçevededir:

Karanzul vert

Karanzul vert

Melih’in sevişirken, Salih’in ölümle pençeleşirken söylediği o sözleri anlaşılma- z tuhaf şarkı... Burak o şarkıyı nasıl oluyor da uykusunda mırıldanıyor? (Söğüt, 2017, 213)

Yine romanın ilerleyen bölümlerinde yer alan, Şahbaz’ın kendisini tanıttığı dolayısıyla kitabın içeriği hakkında bilgiler verdiği kısımlar da şiirsel bir üslupla taşımış olsalar da düz anlamlarını muhafaza etmişlerdir:

Size tuhaf bir hikâye anlatacağım.

Mevsimlerle ilgili; toprakla, zamanla, gece ve gündüzle ilgili; geçmişle ilgili; biraz da benimle ilgili.

Ben Şahbaz...

Kuşlardan bembeyaz bir doğan, şahların şahı bir insan.

Size tuhaf bir hikâye anlatacağım. Bir sürü küçük hikâyeden oluşan, kocaman tek bir hikâye...

Anlatacağım hikâyenin kahramanları gerçekten yaşadılar.

Belki adları farklıydı; yaşadıkları hayatlar ve geceleri gördükleri düşler de;

Bambaşka acılar çekmiş olabilirler, bambaşka şeylere sevinmiş belki de;

Ama hepsi gerçektir (Söğüt, 2017, 13).

Şahbaz'ın tanıtıldığı ilk bölümde geçen “Keloğlan, Binbir Gece, Dev, Kaf Dağı” gibi masal unsurları da alegorik bir içerikte olmayıp okuyucunun başlangıçta Şahbaz'ı bir masal unsuru gibi kabul etmesini sağlamak amacıyla zikredilmiş gibidirler:

Bu hikâyenin başkahramanı Şahbaz, kahramanların içinde en tuhaf olanı. Farz edin ki o bir masal kahramanı. Keloğlanın peşine düştünüz mü hiç? Binbir gecenin gerçekliğini sorguladınız mı? Dev'in varlığından, bir dudağının yerde bir dudağının gökte olduğundan şüphe duydunuz mu? Hayır. Öyleyse Şahbaz'ı da tüm masal kahramanları gibi bağrınıza basın. Farz edin ki yaşadığı ülke Kaf Dağı'nın ardındadır; her şeyi görme, her şeyi duyma ve her şeyi değiştirme yetisi ona perilerin hediyesi; yaşadığı zaman zamanların efendisi; kim bilir Şahbaz bu dünyaya neden geldi (Söğüt, 2017, 19).

Buna karşılık anlatıda kararsızlık hissi giderek artırılmıştır. Romandaki radikal bir topluluğun kendi aralarında okudukları şiirler de düz anlamıyla esere girmişlerdir:

Altay'da olmuş idi, bir çocuk doğmuş idi,
Dünyaya gelir iken, nurlara boğmuş idi.
Yedi kurtlar uçmuşlar, koku alıp koşmuşlar,
“Çocuğu ver” demişler, uluyarak coşmuşlar.
Annesi çok ağlamış, yüreğini dağlamış,
Çocuk da dile gelmiş, yarasını bağlamış.
Demiş: “Anne sızlanma! Oyala da ağlama!
“Yedi gün mühlet iste, işi bağla sağlama!”
Yedi gün mühlet dolmuş, annenin benzi solmuş,
Oğlan beşiği kırmış, bir civan yiğit olmuş (Söğüt, 2017, 121).

Şahbaz'ın kendisine hikâyeler anlattığı hücredeki kadının dışarıdaki hayatı anımsamaya çalışırken yaptığı tekrarlar da düz anlamlıdır:

Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum.
Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum.
Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum.
Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum.
Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum. Kayboldum (Söğüt, 2017, 89).

Buna karşılık “Üç Kapılı Han” mekânı ve adlandırmasıyla romanda alegoriden uzaklaşamamıştır. Çünkü kastedilen hanın varlığı da nerede olduğu da üç kapısının bulunup bulunmadığı da açık bir şekilde ortaya konulmamıştır. Aksine bulandırılmıştır:

“Üç Kapılı Han’ın iki kapısı var.” diye düşünüyor. “Peki, üçüncü kapı nerede? Kızıma beni götürebilecek üçüncü kapı... taşla örülmüş olabilir mi? Ya da sokağa değil de yan binaya açılıyordur. Belki de üçüncü göz gibi. Zamanı gelince kendiliğinden açılacak... o yüzden şimdi saklanıyor.” (Söğüt, 2017, 67)

Romanın on iki aya bölünmesi ve hikâyelerin uyuyan bir kadına anlatılması, böylece parodik bir Binbir Gece Masalları çağrıştırması da alegorik yaklaşımlar içermektedir. Burada Şehrazat’ın yerini sanki Şahbaz almıştır:

Anlatırsam korkunç masallar anlatırım...(Söğüt, 2017, 21)

...

Sana başkalarının hayatını anlatacağım. Senden başkalarının (Söğüt, 2017, 22).

2.1.2.2. Yapısal Özellikler

Todorov’un kuramına göre, *Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979*’un fantastik yapısı üç şekilde ele alınacaktır: Sözel boyut, sözdizimsel boyut ve anlamsal boyut.

2.1.2.2.1. Sözel Boyut

Todorov, fantastik metni oluşturan parçalar arasında zorunlu bağlantılar bulunması gerektiğini vurgularken söylem boyutunun yapısal bütünlüğünü ise üç gruba ayırmıştı. Bunların ilki “sözce”yle, ikincisi “sözceleme”yle ilgiliydi.

Todorov’a göre ‘sözce’nin en önemli yanını mecazlar oluşturmaktadır. Şeytanlar ve vampirler yalnızca sözcüklerden ibaret olmakla kalmamakta; dil, aynı zamanda hiçbir zaman olmayanı, “doğaüstü”yü algılamamızı da sağlamaktadır. Böylece doğaüstü, dilin bir simgesine dönüşür, tıpkı retorik figürler gibi. Todorov’a göre, fikir (mecaz) edebiliğin en saf biçimidir. (Todorov, 84) Dolayısıyla bir metinde fantastik etkinin sağlanmasının en önemli unsurlarından biri de dilsel formüllerdir. Romanda sözel boyut mecazlıklardan çok dilsel formüllerle değerlendirebilmektedir. Bu formüller arasında; “sanki”, “... gibi geldi”, ... denilebilirdi” gibi okuru ikircikli anlayışlara yönlendiren kullanımlar sayılmaktadır. Bu tür kullanımlara *Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979*’da da sıkça rastlanmaktadır. Yazar, özellikle “sanki” edatını çokça tercih etmiştir:

Şahbaz, her şeyi bilen her şeyi hisseden o olağanüstü sezgileriyle, kadının ölmediğini anlamıştı. Tıpkı donmuş serçeler gibi, avucuna alıp biraz ovalasa, sıcacık tutsa **sanki** canlanacaktı (Söğüt, 2017, 18).

Burada kullanılan “sanki” dilsel formülüyle Üç Kapılı Han’daki kadının ölü mü yoksa diri mi olduğu konusunda kararsızlık hali yansıtılmaya çalışılmıştır. Edat bazan da hikâyenin gerçekliği konusunda kararsızlık yaşatmak için kullanılmıştır:

Sanki hiç böyle bir şehir olmamış, **sanki** hiç böyle hayatlar yaşanmamış gibi, tuhaf bir sonranın öncesinde kalacak hepsi... (Söğüt, 2017, 22)

Bazan da “gibi” ile desteklenmiş, vurgu artırılmıştır:

Şu ana kadar hiçbir kötülük yapmamış, aksine bir doktor gibi sabırla yaralarını sarmış, bir kuş gibi, kursağında taşıdığı şifaları onun boğazından akıtmıştı. Bir doktor gibi... Bir kuş gibi... Şahbaz **sanki** karga **gibi** (Söğüt, 2017, 35).

...

Hepsini can kulağıyla dinliyor. Ama tek bir söz bile söylemiyor. O konuşmadığı halde Şahbaz **sanki** aklından geçenleri bilir **gibi**... (Söğüt, 2017, 42)

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979’da “bilememek” fiiliyle de anlam sık sık belirsizleştirilmiştir:

Şahbaz’ı benden başka kimse gördü mü? **Bilemiyorum**. Orada yaşananlar kimsenin birbirine kolay kolay anlatabileceği türden şeyle değildi. Anlatılsa bile ne kadar anlaşılırdı, anlatmak kolay mıydı? Hele Şahbaz’ı anlatmak... (Söğüt, 2017, 20).

Romanda Şahbaz’a dair verilen bilgiler hiçbir şekilde kesinlik taşımamaktadır. Ona dair çeşitli açılımlar için “diyelim ki” ve “belki” gibi kullanımlardan da yararlanılmıştır:

Diyelim ki odaları upuzun bir koridora açılan bir evde başladı Şahbazın hayatı. Devamlı ağlayan bir annesi vardı. Devamlı sarhoş bir babası (Söğüt, 2017, 42).

...

Şahbaz da herkesin gördüğünden daha çok görüyor, herkesin bildiğinden daha çok biliyor, herkesin sezdiğinden fazlasını seziyor. Bir kuş olmadığı halde... **Belki** de bir insan bile değil... (Söğüt, 2017, 21).

...

Belki, tehlikeli bir kelimedir. Şahbaz, tehlikeyi seven Şahbaz, belkiyi de seviyor. Her şeyi muallakta bırakmanın keyfini sürüyor. Kadın belki öldü... belki ölmedi. İşkenceciler belki mutlu... belki değil. Şahbaz belki akıllı... belki deli. Her şey belki geçecek... belki masal (Söğüt, 2017, 172).

Fantastik yapının oluşturulmasında bir başka unsur olan ‘sözceleme’, daha çok “anlatıcı”yla ilişkilidir. Todorov, metindeki olağanüstülükleri anlatan kişinin birinci tekil ‘ben’ zamiriyle konuşmasının özdeşleşmeyi ve inandırıcılığı artırdığı düşüncesindedir. Esasen bir fantastik metinde yalnızca yazar adına sunulan şeyleri doğrulama sınavının dışında tutmak gerekmektedir:

Şahbaz koridorun ucunda duruyordu. Adamın kadını hücreye koyuşunu, ölüp ölmediğinden emin olmak için nabzını defalarca kontrol edişini, aralık dudaklarından nefes sızıyor mu diye sanki ölüyü, bir ölüyü öpecekmiş gibi üzerine eğilişini, koridorun ucundan, uzakları karanlıkta bile gören deli gözleriyle ve sessizce izledi (Söğüt, 2017, 18).

Diğer her şey ortadadır. Metindeki anlatıcı karakter “ben” dediği anda kararsızlık yaşanmaya başlayacaktır. Konuşan ister Şahbaz olsun:

Size tuhaf bir hikâye anlatacağım. Mevsimlerle ilgili; toprakla, zamanla, gece ve gündüzle ilgili; geçmişle ilgili; biraz da benimle ilgili.

Ben Şahbaz... (Söğüt, 2017, 13).

İster Üç Kaplı Han’daki Kadın:

Şahbaz’ı ben önce rüyamda gördüm. Elinde ince belli bir bardak, içinde demli bir çay vardı (Söğüt, 2017, 19).

Aslında *Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979*’da söz konusu kadın açık açık konuşmaz. Ona ait söylemler Şahbaz’ın duyduğu iç seslerden ibarettir. Zaten onun ölü mü diri mi olduğu da belli değildir. Romanda bazan da Şahbaz’ın anlattıklarıyla yazarın anlattıkları iç içe geçirilmiştir:

Şahbaz bu dünyaya neden geldi? Kendi hayatını başkalarının hayatında tekrar tekrar görmek için... Tekrarlardan gerçeğe bir köprü kurmak için... Bu köprüden geçerken... geçerken... geçerken... birden... düşüp ölmek için... ben bu dünyaya her ölenle bir kez daha ölmek için... geldim (Söğüt, 2017, 19).

Yazar anlatıcı yer yer Üç Kaplı Han’daki Kadınla da özdeşleşmiştir:

Şahbaz kendisiyle ilgili bir hikâye anlatıyor.

İlk kez.

Büyük ihtimalle yalan bir hikâye bu (Söğüt, 2017, 59).

Bu ifadeler de yazar anlatıcıya aittir. Burada bir yandan yukarıdan bir bakışla anlatımını sürdürürken bir yandan da yorumcu bir kimlik sergiliyor. Her şeyi bilen anlatıcı rolünü bir an unutup ve “büyük ihtimalle” diyerek anlattıklarını adeta karartıyor. Böylece okuyucu diğer karakterlerin yanı sıra yazarın anlatımında da kararsızlıklar yaşıyor.

Üç Kapılı Han'daki Kadın:

Bir arkadaş? Biz arkadaş mıyız Şahbaz? Arkadaş olmak için bir şeyleri paylaşmak gerekir. Senin bana, benim sana bir şey vermem... Şahbaz sen benden ne istiyorsun? (Söğüt, 2017, 61)

Şahbaz:

Senden hiçbir şey istemiyorum. İsteklerin ötesinde bir dünyadan bahsediyorum sana. İstekler, olup bitenlerin, yani gerçeğin yanında ne kadar değersizdir bilemezsin. Sana bir hayatın, hatta bir sürü hayatın, tekrarı olduğunu anlatıyorum... Geleceği görmek istersin değil mi? (Söğüt, 2017, 61)

*Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'*da anlatımın yazarla karakterleri arasında paylaşılmış olması tam da Todorov'un kastettiği türden bir kararsızlık hali yaratmaktadır. Okur anlatılanların doğru mu yalan mı olduğu hususunda tam bir bilgiye bir türlü ulaşamamaktadır. Çünkü kimin konuştuğu da yer yer iyice belirsizleşmektedir.

2.1.2.2.2. Sözdizimsel Boyut

Fantastiğin sözdizimsel boyutu, olay ve durumların tıpkı bir cümledeki sözcükler gibi metinde zamansal bir çizgi takip edecek biçimde düzenlenmesini ifade etmektedir. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'*da olaylar, Şahbaz'ın Üç Kapılı Han'daki Kadın'a anlattığı hikâyeler biçiminde aylara bölünerek anlatılmıştır. Dolayısıyla bu hikâyeler on iki bölümden oluşmuştur. Bu anlamda romanda çizgisel bir zaman tasarrufu bulunmaktadır:

Şahbaz her zaman olduğu gibi 1979 yılının Ocak ayında da her sabah güneşle birlikte uyandı... (Söğüt, 2017, 16)

...

Şahbaz 1979 yılının Şubat ayında bahçesinde şunları yapıyordu: Toprağı ekime geçen yazdan hazırlamıştı (Söğüt, 2017, 40).

...

Şahbaz 1979 yılının son ayına girdi. Onun harikulade yılı artık sona erecek (Söğüt, 2017, 216).

...

Ne var ki, Şahbaz'ın Üç Kapılı Han'daki Kadın'la geçirdiği on iki ay çizgisel bir zamanı takip etse de anlatılan hikâyeler sık sık geriye dönüşler içermekte, dalgalı

bir seyir izlemektedir. Özellikle de Mehtap-Komutan-Salih karakterleri etrafında geçen ve gerçekleşen olaylar hep geçmişe dönüşlerle yansıtılmıştır:

Komutanla tanıştığı o gün... Komutan nasıl birdenbire ortadan kayboluvermişti. O pansiyon odasında ölümle cebelleşen Salih’le baş başa kalmıştı. Ve bir hafta sonra yan sokaktaki izbe pavyonun sahibi ona nasıl olmuştu da hemen assolist olarak iş vermişti. O işi Komutan’ın ayarladığından emindi aslında. Ama bunu hiç konuşmadılar. Aslında Mehtap’la Komutan karşılaştıkları ilk gün hariç hiçbir zaman konuşmadılar (Söğüt, 2017, 211).

Romadaki geriye dönüşler Üç Kapılı Han’daki Kadın’a anlatılan hikâyelerdeki düğümleri çözmek bakımından önem taşımaktadır. Fakat bunların sıralı veya düzenli değil de karışık olarak verilmesi olayları birbirine bağlamakta okuyucuyu epeyce zorlamakta, kararsızlıklarda bırakmaktadır.

Todorov sözdizimsel boyut oluşturmakta öykünün sonunun başta belli olmamasının önemli olduğunu vurgulamıştır. Yani olayların doruk noktasının sona saklanması gerektiğini. *Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979’da*, hem Mehtap’la Komutan Melih ve Salih’in bağlantıları hem de Şahbaz’ın her şeyin bir yalan olduğunu ifşa etmesi sona saklanmışlardır:

Melih Salih’le birlikte bindirildikleri treni düşünüyor şu an. Kız kardeşlerini öldürdükten beş yıl sonra babalarıyla analıklarının bir kızı oldu. Kör Ebe’nin kızı olan analıkları o andan itibaren ikizlere düşman kesildi. Onlar evden gitsin... def olup gitsin istedi. Babaları ikizleri bir gece yarısı ellerinde birer bohçayla trene bindirip dört yanı pamuk tarlalarıyla çevrili bir kasabaya gönderdi... (Söğüt, 2017, 222)

2.1.2.2.3. Anlamsal Boyut

Fantastik metinlerde anlamsal boyut, metnin içeriğinin incelenmesi sırasında ortaya çıkmaktadır. Mesela, bir olayı “tuhaf” diye nitelerken aslında o olayın anlamsal boyutu dile getirilmiş olunmaktadır. Sözel ve sözdizimsel boyutlarla biçim betimlemeleri yapıldıktan sonra sıra anlamsal boyuta gelmekte, burada fantastik metnin içeriği mercek altına alınmaktadır. Yani içeriği oluşturan tuhaf, abartılı ve gizemli olay ya da durumlar “ben izlekleri” ve “sen izlekleri” başlıkları altında sistematik olarak analiz edilmektedir.

2.1.2.2.3.1. Ben İzlekleri

Bu çerçevede iki tür izlek söz konusu edilmektedir: “metamorfoz izleği”, “pandeterminizm izleği.”

Metamorfoz izleği, fantastik bir öyküdeki dönüşüm ve dönüştürmeler sırasında belirginleşmektedir. Metamorfoz izleğinin bazı sonuçları da vardır: Kişilik çoğalması, özne- nesne sınırı, zaman- uzam değişimi.

Romanda Şahbaz’ın bazan cin bazan insan bazan şeytan bazan melek olarak tanımlanması ve başka başka şekillerde okuyucu karşısına çıkarılması metamorfoz izleği çerçevesinde incelenebilecektir:

Ben Şahbaz...

Kuşlardan bembeyaz bir doğan, şahların şahı bir insan (Söğüt, 2017, 13).

...

Şahbaz, hikâyemizin tuhaf kahramanı, kadının saçlarını bir kez daha şefkatle okşadı... Şu ana kadar hiçbir kötülük yapmamış, aksine bir doktor gibi sabırla yaralarını sarmış, bir kuş gibi, kursağında taşıdığı şifaları onun boğazından içeri akıtmıştı. Bir doktor gibi... bir kuş gibi... Şahbaz sanki bir karga gibi (Söğüt, 2017, 35).

Bu iki alıntıda da benzetmeden ziyade Şahbaz’ın bambaşka şekillerde olduğu düşündürölmek istenmektedir.

Fantastik bir metinde bir kişinin kolaylıkla çoğalabilmesi mümkündür. Romanda kişilik çoğalması örnekleri yine Şahbaz karakteri için sık sık sergilenmiştir:

Şahbaz’ın çelimsiz bedeni dışarıdan bakıldığında hiç de kuvvetli görünmezdi. Kendini bile zor taşıyan küçük bir adam... Ama öyle tuhaf bir iradesi vardı ki o iradeyle inanılmaz yüklerin altında dimdik durabilirdi. Doğaüstü güçlere sahip bir yer cücesi... (Söğüt, 2017, 39)

Metamorfoz izleğinin bir başka dışa vurumu ise, özne ile nesne arasındaki sınırın silinmesidir. Örneğin fantastik karakter bir nesneye bakarken bir süre sonra baktığı o nesneye dönüşmektedir. Veya öykü karakteri karşısındaki kişiyi dinlerken aradaki sınır silinmekte söz konusu karakter artık karşısındaki kişiye dönüşüp onun bütün düşüncelerini anlayabilmektedir. *Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979*’da Şahbaz’ın sık sık karşısındaki kişilerin zihinlerini okuması özne-nesne sınırı bağlamını örnekleemektedir:

Şahbaz bazan günlerce gelmiyor. Kadın istese o pencereden sızan ışığın saatini okur ve zamanı ışığın yoluyla bulur, ama istemiyor... Şahbazı bekliyor mu? Onu bile bilmiyor. Şahbaz geldiği zaman tuhaf şeyler anlatıyor. Hepsini can kulağıyla dinliyor. Ama tek bir söz bile söylemiyor. O konuşmadığı halde Şahbaz sanki aklından geçenleri bilir gibi... (Söğüt, 2017, 41-42)

Roman boyunca Üç Kapılı Han'daki Kadın'ın hiçbir şekilde konuşmadığı ve tüm sözleri sadece içinden geçirdiğini görmekteyiz. Şahbaz da tüm bunları duymakta ve cevap vermektedir:

“Konus benimle” demek istedim ona. “Bana bir şeyler anlat. Dışarıda neler oluyor? Kuşları anlat... Denizlerdeki balıkları... neler görüyorlar... neler yaşıyor kuşlarla balıklar?” demek istedim. Eğer konuşabilseydim, bana her şeyi, ama her şeyi, olduğu gibi ya da olabileceği gibi anlatsın isterdim.

Şahbaz, herkesin aklından geçenleri okuyabilen Şahbaz, küçük çipil gözlerini kadının aslında iri olan ama yediği yumruklardan etrafı şişmiş mor ve zavallı gözlerine dikti (Söğüt, 2017, 21).

Şahbaz'ın karşısındakileri çeşitli kötülüklere yönlendirdiği kısımlarda da özne-nesne sınırı ortadan kalkmaktadır. Şahin'in anne ve babasını öldürme planının arkasında Şahbaz vardır. Ama o bunu görünmeden gerçekleştirmiştir:

Şahbaz sinsi bir arkadaş. Pencereden içeri bakıyor. Az sonra içeri girecek. Şahin'in yanına yaklaşacak ve kulağına onları öldürmesini fısıldayacak. “Öldür onları... Öldür annenle babanı...” (Söğüt, 2017, 24)

Fiziksel dünya ile ruhsal dünyanın iç içe geçmiş olması temel kategorileri de değişime uğratmıştır. Bu bakımdan fantastik metinlerdeki “zaman ve uzam” günlük yaşamdakinden çok farklıdır. Zaman durmuş gibidir ya da ölçülemeyecek derecede binlerce yıl ötesine uzanmıştır. Aynı şekilde uzam da değişimlere uğramıştır:

Eskiden, çok eskiden, yeryüzündeki hayat tanrılar tarafından salıncak misali sallanırken, kuş uçmaz kervan geçmez bir dağın eteklerinde, başka yerlerdeki hayatlardan bihaber insanların yaşadığı küçük bir köy vardı.(Söğüt, 2017, 7).

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'un başındaki bu masalsi girişle zaman hakkında kesinlik ortadan kaldırılmıştır. Romanın içinde de yer yer masalsi anlatımlara başvurulmuştur:

Ama hepsi gerçektir. Hikâyenin geçtiği şehir de gerçekten vardı, hikâyenin geçtiği zaman da (Söğüt, 2017, 13).

Romanda Şahbaz hikâyelerini 1979 yılının on iki ayı boyunca anlatmaktadır. 1979 yılı gerçek bir yıldır ama Şahbaz'ın anlatımlarıyla onun gerçekliği bile zedelenmiştir:

1979 yılında Ocak ayı, bir pazartesi günü başladı, bir çarşamba günü bitti. Tam otuz bir gün sürdü. Güneş ayın başında sekizi yirmi dört gece, son günleri sekizi on bir gece doğdu. Batması ise ayın başında on yedi elli iken, ayın sonunda on sekiz yirmi dörtteydi. Yani o yıl Ocak ayında günler tam kırk üç dakika uzadı (Söğüt, 2017, 15).

Ben izleklerinin metamorfozdan başka bir diğer bağlamı da nedenselliktir. Romanda genel bir nedensellik söz konusudur. Todorov bu izleği şu cümle ile açıklamıştır: “Her şeyin tam anlamıyla bir nedeni olmalıdır, doğaüstü olsa bile.” (Söğüt, 2017, 111) Fantastik metinlerde sıkça karşılaşılan ve “talih” / “rastlantı” diye adlandırılan durumlar çoğunlukla düşsel veya gerçeküstü bir nedenselliğe bağlanmıştır. *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*'da da çoğu olay birbirine nedensellik ilkesiyle bağlanırken gerçeküstülüklere yaslanılmıştır:

İşte lanet böyle başladı. Ama bunu anlamaları zaman alacaktı (Söğüt, 2017, 8).

...

O günden sonra hamile kalan tüm kadınlar ikiz çocuk doğurdular (Söğüt, 2017, 9).

...

Bu bebekler büyüyecek ve üreyecek. Kulaklarında hep aynı şarkı, geçmişlerinde ve geleceklerinde ortak lanet (Söğüt, 2017, 9).

...

Ne koca adam, ne iki küçük oğlan, ne de kızı öldürülürken içeride kendini asan kadın. Geçmiş hakkında kimse bir şey bilmiyor. Herkes sadece o günü, o anı düşünüyor (Söğüt, 2017, 79).

...

Annesi gerçekten kendini asmış olsaydı (Söğüt, 2017, 140).

...

Mehtap, ikizleri birbirinden ayırdı. Melih Salih'i öldürecekken, tam öldürecekken, müdahale etmeseydi, cinayeti göre sıradan biri gibi arkasını dönüp hemen oradan kaçsaydı, hayatı bambaşka olabilirdi. Belki o pavyonda assolist olamayınca bir yerde tezgâhtarlığa girerdi. Yurtta tanıştığı kendisi gibi

kimsesiz bir delikanlıyla evlendirilir, diğer kızlar gibi fabrikada işe sokulurdu.

Art arda çocuklar doğururdu... (Söğüt, 2017, 213)

Bazan da nedenler olağanüstü durumlara bağlanmamışsa da romanın bütünlüğü içinde bir şekilde kararsızlık yaratma hali daima gerçekleştirilmiştir.

2.1.2.2.3.2. Sen İzlekleri

Sen izleklerinin çıkış noktası büyük ölçüde cinsel isteklerdir. Ancak bu istekler, aşırılıkları yani cinsel birtakım sapmaları barındıran bir isteklerdir. Sapkınlık ve aşırılığın bir sonucu durumundaki işkence, şiddet ve ölüm olayları, sen izleklerinin kapsamı içerisindedir. Doğaüstülük bu olayların her birinde farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Sen izleklerini; cinsellik izleği, işkence – şiddet-ölüm izleği ve aşk izleği olmak üzere üç kategoride incelemek olanaklıdır.

Todorov'un aşkın bir başka türü olarak fantastik kuramına dâhil ettiği cinsellik unsuru, normal olanın çok ötesinde çeşitliliklerle ortaya çıkmaktadır. Bu konuda en sık rastlanılanlar enstest ilişkilerdir. Bir babanın kızına âşık olması, anne oğul arasındaki aşk ya da öz kız kardeşe âşık olma gibi sapkın eğilimler çokça işlenmektedir. Fantastiğin sıklıkla ele aldığı diğer cinsel istek türleri arasında ise eşcinsellik ve birden çok kişiyle yaşanan ilişkilerdir. Todorov'a göre eşcinselliğin işlendiği öykülerde bu tür çoklu ilişkilere de sıkça rastlanılmaktadır.

Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979'da Melih ve Salih küçükken babalarını ve analıklarını öldürmüşlerdir. Ama analıkları geriye üvey bir kız kardeş bırakmıştır: Emine. Yıllar sonra Emine, ismini Mehtap olarak değiştirecek, Melih ve Salih'in karşısına genç ve güzel bir kadın olarak çıkacaktır. Melih ve Salih'le ayrı ayrı cinsel ilişkiler de yaşayacaktır. Mehtap'ın iki üvey kardeşiyle birden cinsel birliktelik yaşaması tam da Todorov'un bahsettiği aşırılıklar çerçevesi içerisindedir:

Komutan'la seviştiği o gün... Komutan'la seviştiği o gün... Salih'le seviştiği o gün... Komutan nasıl da birdenbire ortadan kayboluvermişti. O pansiyon odasında ölümle cebelleşen Salih'le baş başa kalmıştı (Söğüt, 2017, 211).

Romanın başındaki hikâyede de Hacer adlı kadının ağabeyiyle cinsel birliktelik yaşadığı anlaşılmaktadır:

Beni ağam delirtti.

Karnımda onun kötü dölü

Biri beni öldürsün

Biri beni öldürsün (Söğüt, 2017, 9).

Melih ve Salih'in bu cinsel sapmaları aslında ailede yaşanılmış bir geçmişin de sonucudur. Zira babalarının cinsel ilişki yaşadıklarını öğrendikleri ablaları Ayşe'yi öldürmüşlerdir:

Ayşe'nin içine lanetli geçmişten dirilen korkavuran cinleri girdi. Ayşe o yüzden geceleri, babasının... babasının... babasının koynuna girdi... Kör Ebe öyle dedi. Cinlerden kurtulmanın tek çaresi ölümdür. Ölüm... ama öldürmek de yetmez. Yedi parça yedi ayrı kuyuya... (Söğüt, 2017, 79)

Sen izleklerinin bir diğer bağlamı da işkence-şiddet-ölüm izleğidir ve bu izlek romanın neredeyse tamamında mevcuttur. Üç Kapılı Han'daki Kadın'a ölesiye yapılan işkenceler ve diğer baş kaldıran Haydar ve Cem gibi figürlere yönelik yaklaşımlar akla gelen ilk örneklerdir:

Haydar elleri, ayakları ve ağzı bağlı bir şekilde bir iskemleye oturtulan yaşlı annesinin karşısında, önce gözleri oyularak, sonra elleri, ardından da ayakları kesilerek yavaş yavaş öldürüldü. Bekir, namı diğer Deli Bekir ve adamları Haydar'ı öldürürken, Melih de annesinin bağlandığı iskemlenin ardında duruyor ve kadının kulağına bir şeyler fısıldıyordu (Söğüt, 2017, 29).

Şahin'in "vatan haini bir kızılbaşın ölümüne yas tutacak kadar aşağılık babası" nı (Söğüt, 2017, 32) ve annesini öldürmesi de bu izlek altında incelenebilecektir:

Şahin doğup büyüdüğü evin kapısını tekmeleyerek açtı. Sonra iki el silah sesi duyuldu (Söğüt, 2017, 33).

Örgütün Şahin'in işlediği cinayetin üzerini örtmek için Haydar'ın ağabeyi Cem'i elleri gözleri bağlı şekilde gece dışarı çıkarması da bu izlek bağlamında değerlendirilebilir. Zira karantina döneminde bu şekilde dışarıda bulunan Cem, jandarmalar tarafından öldürülecektir:

Cem tıpkı annesi ve kardeşi gibi arabaya bindirildi... Gözleri elleri bağlandı. Kimselerin pencereden dışarı bakmaya bile cesaret edemediği, fırtına bulutlarının ardına saklanan ay ve yıldızların bile şahitlikten muaf olduğu bir zifiri gecede, bir zifiri kuytuda, başına, yakın, çok yakın mesafeden kurşun sıkıldı, bir daha, bir daha, bir daha... yüzü tanınmayacak hale gelene kadar... defalarca... Cem'in uzun ve ince bedeni korkunç kasılmalarla yere serildi (Söğüt, 2017, 37).

Mehtap da sürekli olarak pavyonda bir iş adamıyla birlikte olmaya zorlanmaktadır:

Mehtap dün gece yine dayak yedi. Patronun zoruyla yine film yapımcısının evine gitti. Bu kez yediği dayak canını hiç yakmadı. Şoförün ona gösterdiği şefkat de (Söğüt, 2017, 109).

...

Mehtap'ın geçmişinde yeterince ölüm, yeterince cinayet, yeterince dehşet var. Artık daha fazlasını yaşamak istemiyor... oğlunu kendisi öldürmesin istiyor (Söğüt, 2017, 59).

Salih'in kafasına estikçe kadınları öldürmesi ve onların parçalarını şehrin değişik bölgelerine bırakması da şüphesiz yine şiddet izleği kapsamında değerlendirilebilecektir:

Salih bundan bir hafta önce bir kadını öldürdü. Polis her gün kadının bir parçasını buluyor. Çöpte, sokak köşesinde, apartman girişinde... dün de sinemada... Gazeteler her gün öldürülüp parçası şehrin çeşitli yerlerine atılan kadının temsili bir çizimini yayımlıyorlar (Söğüt, 2017, 68).

Sen izleklerinin son türü de aşk izleğidir. Todorov, fantastikte aşk izleğini sıradan insan ilişkileri bağlamından koparmıştır. Fantastik içinde yer alan aşk izleği ölüseverlik, cinlerle ve perilerle birliktelik gibi olağanüstülükler barındırmaktadır. Tam bu kapsama girebilecek bir aşk izleği *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979'*da görülmemektedir. Ancak Mehtap'ın üvey ağabeyleriyle yaşadığı lanetlenmiş birliktelikler aykırılıkları itibarıyla bu izleğe yakın sayılabilecektir:

Ne yapacak bilmiyor ama başa dönmek istiyor. En başa. Salih ve Melih'le tanıştığı o ilk günlere... Melih'e âşık olup Salih'le seviştiği gençliğine. Düşlerinin gerçeğe sanki daha yakın, gerçekten daha yakın olduğu o günlere... (Söğüt, 2017, 164)

...

Komutan'a Salih'le seviştiklerini söylemedi. Biliyor, Salih de söylemedi. İkizler Salih'in çocukları. Ama Komutan Burak'ın kendi oğlu olduğunu sanıyor. Çünkü o ilk ve tek sevişmelerinde aklı başında değildi (Söğüt, 2017, 211).

...

Kadına sarıldığında bir cesede sarılıyordu. O günkü sevişmede Melih hiç boşalmadı. Sevişmeleri bir meditasyon gibiydi (Söğüt, 2017, 212).

Romanda Komutan olarak da geçen Melih ile Salih'in annelerinin babalarını terk ederek amcalarına kaçması da yine içerdiği aşırı sevgi çerçevesinde bu izleğe dâhil edilebilecektir:

Kendini asmak yerine kocasının ikiziyle kaçan, ondan başka çocuklar doğuracak olan, kendi oğullarının içindeki vahşetten korkan hamile anneleri (Söğüt, 2017, 222).

2.2. *Beş Sevim Apartmanı*

Beş Sevim Apartmanı, Mine Söğüt'ün ilk romanıdır. Eser, başkarakter durumundaki Doktor Samimi'nin, *Beş Sevim Apartmanı*'nın ve her dairede yaşayan sakinlerinin hikâyesidir. Ancak yazar, apartman sakinlerinin hikâyesini hem gerçeklik hem de fantastik bir düzlemde yürütmüştür. Önce sakinlerin cinperi odaklı hikâyeleri sonra da gerçek hayat hikâyeleri anlatılmış; bir bakıma hangisine inanmak gerektiği okuyucuya bırakılmıştır.

Bu tür fantastik metinler; gerçeğe olağanüstü arasında gidip geldikleri, buna uygun bir şekilde kurgulandıkları için hemen anlaşılabilir bir özetlemeye imkân vermemektedirler. Dolayısıyla olağanla olağanüstünün iç içe girdiği fantastik yapıtların özetleri de ister istemez fantastik bir düzlemde yürümektedir. Yani her özet okuyucuya özgü olmaktadır. Burada yapılan özet de bu çerçevede değerlendirilmelidir.

2.2.1. *Beş Sevim Apartmanı*'nın Özeti

Beş Sevim Apartmanı Cihangir'de hiçbir özelliği olmayan sıradan bir yapıdır. Ancak bu apartmanın beş penceresinin ardında da birbirinden ilginç, birbirinden şaşırtıcı hikâyeler gizlidir.

Apartmana neden bu ismin takıldığını kimse bilmez. Apartmanın sokak kapısının açılıp kapandığını bile görmek öyle kolay değildir. Çünkü bakkal çırağı dışında apartmana neredeyse hiç giren çıkan bulunmamaktadır. Apartmanın her katında kendilerince tuhaflıkları olan beş kişi, bodrum katında da Samimi adlı bir psikiyatr doktoru yaşamaktadır. Katları paylaşmış olan beş kişi her gün belirli saatlerde pencerede görünüp sadece deniz manzarasını izlemektedir.

Romandaki apartmanın bodrum katını mekân tutmuş olan Doktor Samimi, küçük yaşta babasını kaybetmiştir. Samimi'nin annesi de onu zengin halasına bırakıp Amerika'ya gitmiştir. Böylece babasının zamansız ölümüne, annesi tarafından terk edilmişliğine, halasının ilgisizliğine maruz kalan Samimi; kısa boylu, çilli ve kızıl tenli bir çocukluk yaşamıştır. Ona bu çocukluk ve her şeyi kabullenmişlik döneminde rüyalarında cinler periler arkadaşlık etmiştir. Onlardan başka kimseyle arkadaş

olamadığı için, devamlı ders çalışmış ve sınıfın hep en iyi öğrencisi olmuştur. Sonunda da psikiyatri kendisine meslek olarak seçmiştir.

Doktor Samimi'nin cinler ve perilerle olan oyun dolusu arkadaşlığı âşık olana kadar devam etmiştir. İlk ve son kez âşık olduğunda, otuz yaşındadır. Âşık olduğu kadın; Gülizar adında, kırk yaşında, üniversite kütüphanesinde görevli, hafif tombulca, en önemlisi de kendisi gibi çilli bir kadındır. Doktor Samimi, onunla konuşmayı, onunla evlenmeyi çok ister ancak bunu bir türlü ona söyleyemez. Çünkü cinlerle periler, buna karşı çıkmaktadırlar. Eğer Gülizar'a gidecek olursa kendisini ve Gülizar'ı öldüreceklerini söylerler.

Doktor Samimi bu tehditler karşısında ilk kez cin ve perilerden korkar fakat onlardan intikam almayı da kafasına koyar. Samimi o yıl; cinperilerin³ mahrem dünyasına sızmak, onların varlığından kurtulmak için bir plan hazırlar ve her türlü araştırma sonucunu ve çalışmayı günlüğüne kaydeder. Cinperiler hakkındaki ilk kaynak Kur'an-ı Kerim'deki ayetlerdir.⁴

Doktor Samimi, dinsel açıdan bakıldığında varlıkları tartışılmaz ise de pozitif bilimler ışığında cinperi olay ve söylentilerinin tamamen psikolojik rahatsızlıklardan kaynaklandığını düşünmektedir. Ona göre, cinlerle perilere dayanan bütün hikâyeler “idrak yanılması” olarak değerlendirilmelidir.

Doktor Samimi, cinperilerden kurtulma planını hayata geçirmek için önce bir komisyoncuya gider ve komisyoncunun Cihangir'de gösterdiği metruk binayı satın alır. İçinde uzun süre oturmayı düşünmediği için, apartmanın *Beş Sevim Apartmanı* olan tuhaf ismini değiştirme gereğini duymaz. Kaldı ki bu tuhaf isimli apartmanın bir o kadar tuhaf bir hikâyesi vardır. Akıl hastanesinde asistanlık yapan bir arkadaşının yardımıyla tespit ettiği, içine cin ve perilerin girdiğine inanılan beş hastayı teker teker buraya yerleştirir. Bu beş kişinin raporlarına göre beşine de ortak bir teşhis konulmuştur: idrak yanılması.

³ Romanda cinler ve periler, “cinperi” olarak bir kelimedede birleştirilmiş ve böyle kullanılmıştır.

⁴ Kur'an-ı Kerim'de birçok ayette cinlerin adı açıkça geçiyor; onlara özel, bir “cin suresi” bile var. Zariyat suresinin elli altıncı ayeti:

“Ben cinleri ve insanları ancak bana kulluk etsinler diye yarattım.”

Cin suresinin birinci ayeti:

“Ey Muhammed de ki: Cinlerden bir topluluğun Kur'an dinlediği bana vahi oldu.” (Söğüt, 2018, 18)

Kendisi de bodrum katına yerleşir. Yer yatağında yatmaktadır. Çünkü cinperilerin çocukluğunda rüyalarında olduğu gibi yatağının altına girmelerini istememektedir. Ne var ki cinperiler bu defa da yorganın üstüne gelip çöreklenecekler, aynanın içinden sürekli ona bakacaklardır.

Anlatılanlara göre *Beş Sevim Apartmanı*'nda bir zamanlar Beş Sevim Huriye diye tanınan yaşlı bir kadın yaşarmış. Kimsesi olmayan bu fukara kadın, sokakta yaşayan altmışa yakın kediyi ve evinin içindeki her birine Sevim adını verdiği beş kediyi konu komşunun yardımıyla beslemiş. Huriye Hanım'ın komşularının dinlemekten hiç bıkmadığı trajik bir de hikâyesi varmış:

Evliliğinin ilk yıllarında kocasının, Huriye Hanım'dan en önemli beklentisi beş tane oğlan çocuğu doğurmasıymış. Ancak ilk bebeğin kız olması, ikisini de, özellikle kocasını hüsrana uğratmıştır. Kız bebeğe Sevim adını vermişler fakat bebek pek fazla yaşamamıştır. Bir sonraki doğumda bebeğin cinsiyetini kadere bırakmak istemeyen Huriye Hanım, komşusu Nene Hatun'un yardımıyla Merkez Efendi ve Rabia Hatun türbelerine gitmiş; gereken bütün bâtil işlemleri yerine getirmiştir. Fakat yine de oğlan çocuğu doğuramayacaktır. Dahası peş peşe dört kız daha doğurmuştur. Ne var ki her birinin adını ısrarla Sevim koyduğu bu çocuklar da hayata tutunamamışlardır. Kocası büyük hayal kırıklıkları içinde karısını ve evini terk edip gitmiştir. Huriye Hanım, derin bir keder içinde evinde kalakalmış; teselliyi adlarını Sevim koyduğu beş kedide aramaya başlamıştır.

Günler böyle geçip giderken bir haziran sabahı mahalleli, sokak kedilerinin hep bir ağızdan miyavlamalarıyla uyanmışlardır. Çünkü Huriye Hanım da kedilerini ardında bırakarak esrareniz bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Gerçek iki gün sonra gazetelerdeki küçük bir haberle ortaya çıkacaktır. Merkez Efendi türbesinde, Rahime Hatun'un mezarı başında yaşlı bir kadın ölüsü bulunmuştur. Doktorlar bunun doğal bir ölüm olduğu yolunda rapor vermişlerdir. Ama kimsenin anlayamadığı tuhaf şey: Kadının ölüsü üzerinde uyuyan beş kedir. Merkez Efendi türbesinin türbedarı bu duruma çok şaşırılmış, "Bunda bir keramet var zaar." deyip kedileri türbede beslemeye karar vermiştir. O gün bu gündür, Merkez Efendi türbesinde, güneşli köşelerde, huzur içinde uyuyan beş kedi bulunmaktadır. Kedilerin sayısı da isimleri de hiç değişmez; kız olsun, oğlan olsun, beşinin ismi de Sevim'dir.

Doktor Samimi, satın aldığı bu ilginç hikâyeli cinperili apartmanda da her gün sabaha karşı, kedi miyavlamaları ve karmakarışık yemek kokuları duymaktadır. Bu saat Huriye Hanım'ın sokak kedilerine yemek verdiği saattir. *Beş Sevim Apartmanı*'nın

Doktor Samimi'nin akıl hastanesinden çıkararak deney için yerleştirdiği şimdiki sakinleri de hem “cinperili tuhaf hikâyelere hem de “gerçek hayat hikâyeleri” ne sahiptirler:

Birinci kattaki adamın cinli perili hikâyesi şu şekildedir: Cüce olarak dünyaya gelen çocuk, anne babası ve kardeşinin, gelecekte kendisini dışlayacaklarını hayal eder. Hastane raporundan çocuklarının cüce olduğunu öğrenen anne ve babanın duygu ve davranışları katılaşmıştır. Bu durumu kabullenemeyen karı koca arasında çatışmalar başlar. Babasının soğuk yaklaşımına karşın annesinin duygu ve düşüncelerini saklamaya çalışması, çocuğa inandırıcı gelmemektedir. Tüm bu duygusal çöküntü aşamasında çocuk, cinler ve perilerle arkadaşlık kurmuştur. Yine bir çatışma sonrasında annesi çocuğu kucağına alır ve ona bir cüce masalı anlatır. Bu masal da çocukta yıkıcı bir etki bırakır. Masalın ardından uykuya dalan çocuk, uyandığında annesinin öldüğünü, evdeki misafir kalabalığından ve helva kokularından anlar.

Birinci kattaki adamın gerçek hikâyesi ise şu şekildedir: Oğuz, otuz yaşında ve 1,70 cm boyunda olmasına rağmen cüce olduğundan emindir. Beş yaşından beri büyümediğine kendini inandırmıştır. Bunun nedeni, büyüdüğünde annesinin onu öldüreceğine inanmasıdır. Kocasını yedi yerinden bıçaklayıp, hapse giren Gülsüm, oğlu Oğuz'u hapishanede doğurmuş ve oğluna hiçbir şekilde yakınlık duymamıştır. Anne sevgisinden mahrum bir şekilde hapishanedeki mahkûm kadınlar tarafından büyütülen Oğuz'un tek sığınağı cinler ve perilerle olan arkadaşlığı olmuştur. Hapishaneden tahliye olunduktan sonra okula da gitmeyip tüm günü evde yalnız başına geçirmektedir. Annesi her uyandığında o, kaçıp yatağın altına saklanmakta ve oradaki tek arkadaşları olan cinlerle oynamaktadır. Bir gün annesinin sözlerinden annesinin onun büyüdüğünü anladığını hisseder ve annesi tarafından öldürülmesinin yaklaştığını düşünür ama o önce davranır. Bir sabah annesinin işten dönüşünde kapının kapandığını duyduğu anda mutfığa gider, ekmek bıçağını alıp yatağına yığılan annesini tam yedi yerinden bıçaklar.

İkinci kattaki kadının cinli perili hikâyesi şöyledir: Kadın, seksen yaşındadır. İncecik tiz bir sesi olan bu kadın, çocukluk yıllarında kendisini hiç sevmeyen babasının sözlerini hatırlar: “Senin sesin de vücudun gibi çok çirkin.” Bu sözler küçük kızdaki baba sevgisini yok etmiş ve yedi yaşından itibaren bir daha hiç konuşmamasına neden olmuştur. Annesinin ölümünden sonra babası tarafından Köydeki Ketum Hatun adındaki büyücülükle uğraşan cadı bir kadının yanına bırakılan küçük kız, yaşlı cadıdan bitkiler hakkında gizemli bilgiler edinirken, aynı zamanda tüm sırlarını, tüm

yalanlarını, tüm dolanlarını, zehir yapmayı, candan can almayı, cana can katmayı, kime ne büyü kime ne iyilik kime ne kötülük yapılacağını öğrenmiştir. Evin bodrum katında esrarengiz bir kapı olduğunu fark eder. Bu kapı, cinperi diyarını ardında saklayan efsunlu bir odanın kapısıdır. Kapının sedef renkli anahtarı Ketum Hatun'un koynunda saklıdır. Bir gün Ketum Hatun, sedef renkli anahtarını çıkarıp cinperi âlemine giden kapının kilidini açtıktan sonra anahtarı kızı teslim eder ve yukarı kata çıkmasını söyler. Yukarı kata çıkan kız, karşısında babasını bulur.

İkinci kattaki kadının gerçek hikâyesi ise şöyledir: Eczacı bir anne ile pilot bir babanın kızı olan Yeşim, genç bir kadın olmasına rağmen kendini seksen yaşında sanmaktadır. On iki yaşına kadar normal bir yaşam süren Yeşim, anne ve babasının ilgisizliğini fark ettiği andan itibaren bu ilgisizliğin akislerini rüyalarında görmeye cinlerle arkadaşlık etmeye başlar. Cinlerin etkisiyle çevresindeki erkeklerle cinsel ilişkiler kuran Yeşim, babasının ölmesine, annesinin de aklını kaybetmesine neden olur. Artık anneannesiyle yaşamaya başlayan Yeşim, yaşlı kadına cinlerle olan arkadaşlığını anlatınca bu düğünden kurtulmak için birlikte Ziya Hoca'ya giderler. Artık Yeşim'in yapacağı düşüklerin babası Ziya Hoca olacaktır. Yeşim, akıl hastanesine getirildiğinde bir cadı olduğuna inanmaktadır. Anneannesini oturdukları beşinci katın penceresinden attığını inkâr eder, bazan anneannesinin cinperi kapısından geçip öbür diyara gittiğini bazan da kendisinin anneannesinin ta kendisi olduğunu dile getirir.

Üçüncü kattaki adamın cinperili hikâyesi şöyledir: Anne ve babası sürekli çatışma halinde olan çocuk, her ikisinden de şiddet ve hakarete maruz kalmaktadır. Bir gün babasının kahvede bıçaklanıp öldürüldüğü haberini alırlar. Babasına ait bütün eşyaların annesi tarafından evden atılmasına karşın babasının ayakkabılarını saklamak ister ancak annesi buna şiddetle karşı çıktığı gibi çocuğu ayakkabılarla birlikte sokağa atar. Polis tarafından bulunan çocuk, annesinin de onayıyla yetimhaneye gönderilir ve cinperi arkadaşlığı ilk kez yetimhane yolunda başlar. Yetimhanenin bakıcı kadını öldürmekle ilk cinayetini işleyen çocuk, bir seri cinayetten sonra, yetimhaneden kaçıp annesini öldürür ve yetimhaneye geri döner.

Üçüncü kattaki adamın gerçek hikâyesi ise şöyledir: Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Yusuf, kendine zarar vermek ve başkalarını suçlamaktan hoşlanan bir çocuktur. Ailesi onu bir kliniğe yatırmaktan kaçınıp bir pedagoga çocuğu tedavi ettirmekte kararlı davranmaktadır ancak bu tedaviden hiçbir olumlu sonuç alınmamaktadır. Yusuf, çeşitli intihar girişimlerine devam etmekte fakat anne ve babasına istediği zararı verememek onu çıldırtmaktadır. Bir gün doktoruna, babasının küçükken kendisine

tecavüz ettiği yalanını söylemesi üzerine anne ve babası artık, Yusuf'u bir kliniğe yatırma zamanının geldiğini anlarlar. Bu karar Yusuf'ta intikam duyguları uyandırmış ve sonunda onu annesini öldürmeye sevk etmiştir.

Dördüncü kattaki kadının cinperili hikâyesi şöyledir: İkiz kardeşlerden kız, bir kuğu kadar güzelken erkek olanı eğri büğrü bir patatese benzeyen görünüşüyle çok çirkindir. Çirkinliği sebebiyle ailesi ve çevresi tarafından dışlanan çocuk cinler ve perilere sığınmıştır. Kız kardeşini öldürürse onun güzelliğine sahip olacağına inandırılan çocuk, harekete geçmiştir. İlk iş olarak kardeşini öldürür ve onun kıyafetlerini giyerek bir gece yarısı evden kaçar.

Dördüncü kattaki kadının gerçek hikâyesi ise şöyledir: Elif, erkek çocuk babası olamadığı için karısına ve kızına sürekli eziyet eden Haydar'ın tek kızıdır. Babasının sarhoş olduğu zamanlarda, erkek çocuk rolünü oynayıp annesini ve kendini eziyetten kurtarmaktadır. Bir haziran gecesi Haydar, sarhoş bir halde eve dönerken başını kaldırıma çarparak ölür. Bu ölümün ardından Elif, cinlerle arkadaşlık etmeye başlar. Annesinin tekrar evlenmesinden ve bir oğlu olmasından sonra Elif çıldırır. Annesi, birkaç kez onu hastanede ziyarete gider ve her seferinde karşısına erkek giysileriyle çıkan Elif, onu tanımaz gibi davranır.

Beşinci kattaki kadının cinperili hikâyesi şöyledir: bu kadının anneannesi Tamama, Rize'nin köylerinde yaşıyan bir Rum'dur. Savaş sırasında ormanda saklanırken cinlerle arkadaş olan Tamama, onlardan ayrılırken hatıra olarak kendisine eşi benzeri olmayan bir gülüş verilir. Sonra derin bir uykuya dalan Tamama, uyandığında kendisini at arabasında bulur. At arabasının sahibi ve eşi Tamama'yı gözlerden ırak büyütür ve adını "Gülendam" koyarlar. Bir süre sonra Kerem adında bir gençle evlenir. Kerem, karısına gülüşünü nereden aldığını sorunca, Tamama, cinperilere verdiği sözü unutup hikâyeyi olduğu gibi anlatır ancak o sabah, kocasının esrarengiz bir şekilde yok olduğunu görür. Kendisine cinperiler tarafından gülüşü tıpkı kendinki gibi güzel bir kız çocuğu verilir. Kızı yirmi yaşına geldiğinde cinperiler tarafından rüyasında kendisine verilen gülüşün sırrı anlatılır. Bir gün Gülendam ve kızının rüyasına giren cinperiler bu ekibe katılacak üçüncü kızı müjdeler. Anneannesinden ve annesinden kendisine geçen bu gülüşle neşeli bir güzelliğe sahip olan bu kız, kendisine de güzel gülüşlü bir kız bebek hediye edileceğini sanır. Ancak cinler ona iki seçenek sunarlar: Ya gülüşüyle bir erkeğin gönlünü çelip çocuk sahibi olacak ya da ölümsüzlüğu seçip daima güzel gülüşüyle yaşayacaktır. Kadın da

ölümsüzlüğü seçer. Annesi ve anneannesini bir gün bilekleri tıraş bıçağıyla kesilmiş bir halde bulur.

Beşinci kattaki kadının gerçek hikâyesi ise şöyledir: Melike, üç nesildir çingene bir ailenin tüm çocuklarının değişmez alın yazısı olan babasız bir bebektir. Her gece rüyasında babasını görüp ona kavuşmayı hayal eder. Bir gün kapıya bir adam gelir ve Melike onu yıllardır beklediği babası zannederek içeri alır fakat adam Melike'ye saldırır. Bu olaydan sonra Melike yine rüyasında babasını görür ve babası, evden uzaklarda oluşuna annesi ile anneannesinin sebep olduğunu söyleyince Melike, tıraş bıçağı ile ikisini de öldürür.

Doktor Samimi, satın aldığı metruk binadaki bu ilginç sakinlerle olan yaşantısını bir gün bakkal çırağına aldırıldığı iki büyük şişe gaz ve kibritle sonlandırır. Çünkü cinlerin defterinde yazmayan insanlarınsa kaderine yazılı değişmez sonuca ulaşır: yenilgiye. Ancak gurur duymaktadır çünkü onlara boyun eğmemiştir. Hayatı boyunca yapmadığı şeyi yaparak onlara başkaldırmıştır ve ardından tüm kapıların kilidini açarak hepsini bedensiz bırakmıştır. Bırakmıştır ki diğer insanların arasına karışsınlar. Bu bedenlerden emdikleri nefretten güç alıp artık başka nefretlerin hükümdarları olsunlar. Çünkü artık onun başı kendiyle derttedir. Birkaç saat içinde bina küle dönerken, bütün kediler de mahalleyi terk etmiştir. İşin tuhaf tarafı itfaiye erleri apartmanda doktordan başka kimsenin izine rastlamamışlardır.

2.2.2. *Beş Sevim Apartmanı*'nda Fantastik Unsurlar

Romanda; “gerçek hikâyeler” ve “cinperi yalanları”nın iç içe geçmesi, bu sebeple okuyucunun kararsızlık yaşaması romanı fantastik kuram çerçevesinde ele almaya olanak tanımaktadır.

2.2.2.1. Kararsızlık-Özdeşleşme-Şiir ve Alegoriden Uzaklaşma Halleri

Beş Sevim Apartmanı romanında kararsızlık hali hemen daima canlı tutulmaktadır. Daha ilk başta apartmanda yaşayanlar olduğu bildirilmesine rağmen, mahalleli tarafından içeriye giren çıkan hiç kimsenin görülmemesi okuyucuyu kararsız bırakmaktadır:

Beş Sevim Apartmanı'nın sokak kapısının açılıp kapandığını görmek öyle kolay değildi. Neredeyse hiç giren çıkan olmazdı apartmana. Bakkalcı çırağı dışında (Söğüt, 2018, 8).

Apartmanın her bir katında yaşayan karakterler sadece pencerelerde görülmektedirler. Ancak komşular aynı anda birden fazlasını hiç göremezler. Zira sakinlerin pencereye çıkış saatleri birbirlerinden farklıdır. Bir yandan hepsinin varlığından hiç kuşku duyulmamaktadır:

Beş Sevim Apartmanı'nın değil dışarıyla, birbirleriyle bile bir ilişkisi olmayan beş sakini evlerinde tek başlarına yaşar ve asla ama asla dışarıya çıkmazlardı. Tüm ihtiyaçlarını telefonla sipariş vererek karşılar; siparişleri getiren çırağa kapıyı sonuna kadar açmaz; kuytu bir aralıktan bahşisiz ve merhabasız bir refleksle, elindekileri kapıp geri kaçarlardı (Söğüt, 2018, 8-9).

Bir yandan da apartmanın beş katının da dolu olup olmadığı apaçık bilinmemektedir. Böylece, komşular gibi okuyucu da bir oraya bir buraya gidip gelmektedir:

Bakkalın çırağı, bu beş dairedaki beş insandan feci şekilde korkardı. Onun dediğine bakarsanız, apartmanın bodrum katında, kimselerin görmediği bir de cin yaşardı. Kızıl suratlı, kısa boylu, toparlak bir cin. Apartmana geceleri girer çıkar, apartmanın beş delisinin iplerini elinde tutardı. Çırak önüne gelene, özellikle de mahalleye yeni taşınanlara o apartman hakkında “Cinli perili valla” diye hayal gücünün hoyratça ürettiği akıl almaz hikâyeler anlatırdı, ama anlattıklarına sadece kendi inanırdı (Söğüt, 2018, 9).

Bu arada romanın kahramanlarından biri olan Bakkal Çırağı'nın bodrum katında yaşadığını iddia ettiği cinin fiziksel özellikleri tıpatıp Doktor Samimi'ninkilere uymaktadır. Yine çırağın apartmandaki tüm sakinlerin ipini Doktor Samimi'nin elinde olduğunu söylemesi, yukarıdakilerin gerçekten varlığı konusunu sorgulattırmaktadır. Bir başka söyleyişle apartmanın her katında görünüp kaybolanlar Doktor Samimi mi yoksa onun çevresinden hiç eksik olmayan cinleri ve perileri midirler? Belli değildir. Apartmanda yangın çıktığı zaman hiç kimsenin pencerelere bile çıkmaması da şüpheleri iyice körüklemektedir:

O uğursuz yangının çıktığı, o uğursuz haziran sabahından bir gün önce, apartmanda bir tuhaflık vardı. Hiçbiri o haziran günü pencereye çıkmadı (Söğüt, 2018, 10).

Esasen, hem yazar yarattığı bu kararsızlık atmosferini apartmanın her bir katındaki karakterlerin hikâyelerini hem “cinperili” hem de “gerçek” olarak ayrı ayrı vermek suretiyle sürekli koyulaştırmaktadır:

Cüce olduğumu ancak beş yaşına geldiğimde fark etmişler. Annem bir çığlık atmış, babam bir homurtu patlatmış. Ablam o an bana tiksintiyle bakmış. Küçük kardeşimin “Benle cücenin kardeşi diye alay ediyorlar.” çığlıklarıyla ağlaya zırlaya eve gelmesine daha yıllar varmış (Söğüt, 2018, 36).

...

Kendini cüce sanıyordu. 1.70 boyundaydı ama cüce olduğundan emindi. Beş yaşından beri büyümediğine kendini inandırmıştı. Yazdıklarına bakılırsa bunun nedeni annesinden korkmasıydı. Babasını hiç tanı mıyordu (Söğüt, 2018, 45).

Hem de romanın başkahramanı Doktor Samimi günlüğündeki çelişkili anlatımlarıyla okuyucuda neye inanıp neye inanmayacağı hususunda bulanıklıklar meydana getirmektedir:

Yukarıdaki beş kişinin geçmişi karmakarışık. Ne kim olduklarının farkındalar ne de benim kim olduğumun. Tuhaf hikâyeleri var. Kimi gerçek, kimi uydurma (Söğüt, 2018, 23).

Birinci kattaki adamın annesi, cinperili hikâyede iyi bir anne olarak nitelendirilirken gerçek hikâyede oğlunu sevmeyen ve onu öldürmek isteyen bir kadın gibi gösterilmiştir. Ancak yine gerçek hikâyesinde birinci kattaki adam, annesinden ‘melek’ olarak söz etmektedir:

O cüceydi, yani hiç büyümeyen bir bebek; annesi de onun cüce olduğuna inanan ve buna çok üzülen bir melek. Herkes bilir ki melekler, cüce bebekleri öldürmezler (Söğüt, 2018,47).

Romanın son bölümünde ise Doktor Samimi’nin ‘gerçek hikâyesi’ olarak adlandırılan bir bölüm bulunmaktadır. Buna göre, *Beş Sevim Apartmanı*’nda çıkan yangında katların beş sakininin hiçbirisinin izine rastlanamamış, zemin katta sadece Doktor Samimi’nin cesedi bulunmuştur. Böylece okuyucu bir kere daha başa dönmek durumunda bırakılmıştır:

Beş katın beşine de teker teker baktılar. Tüm mahallenin varlığından zerre kadar şüphe duymadığı beş tuhaf insanın izine bile rastlamadılar. Kapkara Beş Sevim Apartmanı’nın içinde bir kedi ölüsü bile bulamadılar. En son bodrum katına indiler. Doktor Samimi’nin kızıl kara bedeninden arta kalanları ceset torbasının içine zar zor doldurup dışarı çıkardılar (Söğüt, 2018, 127).

Doktor Samimi, romanda hem psikiyatr olarak bilimi ve gerçekliği temsil etmekte hem de cinperilerle kurduğu bağla olağanüstüyü ve metafiziği temsil

etmektedir. Böyle bir karakteri romanın merkezine yerleştirerek “kararsızlığı” başlatan yazar, aynı zamanda özdeşleşmeye de kapı aralamıştır:

Bunlar benim cinlerim mi, yukarıdakilerin cinleri mi artık ayırt edemiyorum. Belki de hepsi birlikte artık. Yoksa baştan beri... Yoksa ezelden beri... Yoksa hep böyle miydi? (Söğüt, 2018, 80)

Özellikle Doktor Samimi tuttuğu günlük notlarıyla kendisi bilimle, inanç ve batıl inançlar arasında savrulurken okuyucuyu da yanına çekmiş onu da sürekli sağa sola savurmuştur:

Dinsel açıdan bakıldığında cinlerin varlıkları tartışılmaz bir gerçek. Ama pozitif bilim açısından bakıldığında “saçmalık!” Biz bilim adamları, hadiseleri, fiziki boyuta indirgeyerek fiziki boyutu olmayan hadiseleri metafizik, fizik ötesi gibi şaşalı sıfatlara bulayarak elimizin tersiyle bir kenara itmeyi severiz. Pozitif bilime göre, cinperi palavralarıyla açıklanmak istenen olaylar, tamamen psikolojik rahatsızlıklardan kaynaklanıyor. Benim uzmanlık alanlarım olan nöroloji ve psikiyatri, cinlerle perilere dayanan hikâyeleri “idrak yanılsaması” olarak yorumluyor. ...Ama bir psikiyatr olan Doktor Samimi (yani ben) doktorların da cinlerin oyununa geldiğini biliyor. Bu sırrı biliyorum. İnsanların içine giren ve insanların içini oyan ve onları istediklerine inandıran cinler, doktorları da kandırabilirler. Tüm dünyayı bilimsel safsatalarla oyalayıp insanların yaşamında diledikleri gibi at koşturabilirler (Söğüt, 2018, 18).

Doktor Samimi’nin “cinperi palavraları” ve “bilimsel safsatalar” arasında gidip gelişi; sanki, tam da Todorov’un fantastiğin en önemli göstergesi saydığı roman karakteri ve okuyucunun kararsızlığının birleşmesi ve özdeşleşmesi halinin örneklenmesidir. Ayrıca Doktor Samimi hayalleriyle yaşadıkları arasında da savruluşlar yaşamaktadır. Zaman içinde bilime de saygısını kaybetmiştir:

...Ama bakarsınız, bu kez onlar kandırılırlar. Bir şeyi yok etmek istiyorsanız, onu içeriden fethetmelisiniz.

Cinler bana bu kadar yakınlar madem, namlunun da ucundadırlar demektir.

Olduğuna inanmadığını bir şeyi yok edemezsiniz. Ama bir şeyin varlığını zedelemek istiyorsanız ona olan inancı yok ederek işe başlayabilirsiniz.

Paradoksal nevroz

Ya da nevrotik paradoks

Ne eğlence! (Söğüt, 2018, 19)

Halbuki, bir psikiyatr doktoru hastalarını gerçekte yüzleştirmek daha doğrusu onları gerçek hayata döndürmek durumundadır. O ise bizzat kendisi cinperilerle düşüp kalkmaktadır:

Müzehher Hanım da bu uslu akıllı yeğenden hiç yakınmadı. Varlığıyla yokluğu nasılsa birdi... Tam bir terbiye küpüydü. Tek kusuru, geceleri uykusunda konuşmasıydı; onu da doktorlar, çocukluğuna yormuştu.

Oysa doktorlar, daha akıllı olmalıydılar.

Samimi'nin rüyalarına giren ve onun aklına olmadık şeyler sokan cinlerle perileri bir bir yakalamalıydılar (Söğüt, 2018, 13).

Öte yandan, Doktor Samimi'nin, cinperilerle olan dostluğu da daimi değildir. Çok zaman Gülizar'a olan aşkına engel oldukları için onlara düşmandır. Bu durum da çelişki ve kararsızlık halleri yaratmaktadır:

“Tamam” dedi cinlerle perilere, “Tamam Gülizar'a gitmeyeceğim, ona onu sevdiğimi söylemeyeceğim ama artık bir daha sizi de rüyalarımaya sokmayacağım. Gerekirse hiç uyumayacak ve sizden intikam alacağım...” (Söğüt, 2018, 16)

Aslında Doktor Samimi işine geldiği zaman cinperilere inanmakta ve güvenmekte işine gelmediği zaman da onlara inanmamakta ve güvenmemektedir:

O yıl, âşık olduğu, cinlerle perilerin oyununa gelip aşkını yüreğine gömdüğü o yıl, olması gereken her şey ardı ardına oldu. Önce halası öldü. Samimi beş odalı, o kasvetli, o kocaman, o hiçbir zaman kendisinin olmayan evde yapayalnız kaldı. Sonra uykusuz ve bakımsız görünümünü hovardalığına yoran başhekim, dalgın ve asabi haline tahammül edemeyip onu klinikteki işinden kovdu. İşte böylece Samimi, deli doktoru Samimi, eve kapandı ve yazmaya başladı. Dosya kâğıtlarını cinlerle perilerin olmadığını kanıtlayan tezlerle doldurdu. Tüm dünyayı cinlerle perilerin olmadığına inandırmakta kararlıydı. Çünkü bu cinler ve periler... sadece ve sadece kendilerine inanıldığı müddetçe vardılar. İnancı yıkmak, onların dünyasını alt üst etmek anlamına geliyordu. Kimse inanmazsa, kimse onlara aldırılmazsa, kimse onları umursamazsa, otoriteleri ta kökünden sarsılırsa... Bu dünya cinlerle perilerin egemenliğinden kurtulabilirdi. ...Nasıl onlar Samimi'nin basiretini bağladılarsa, o da cinperileri gören gözleri bağlayacaktı. Ama önce kendi inancını dağılayacaktı (Söğüt, 2018, 16-17).

Beş Sevim Apartmanı'nda şiir ve alegoriden uzaklaşma hali ise, Todorov'un fantastik metinler için istediği düzeyde değildir. Romanda:

Kütüphane memuresi çilli Gülizar.
 Annesi gibi gül isimli Gülizar.
 Kendisi gibi çil süslü Gülizar (Söğüt, 2018, 14).

...

Bebek Kübra'yı al satenlere sarsınlar
 Narin kollarına boncuk bilezik assınlar...
 Gözlerinde parlak bakışı
 Dudağında cinperi gülüşü

Minik Kübra'ya hep neşe saçsınlar... (Söğüt, 2018, 109)

gibi birtakım şiirsel ifadeler yer almaktadır. Ancak bunlar sadece düz anlamlar içermektedir. Alegorik temsiliyetleri bulunmamaktadır. Bu şiirde de Doktor Samimi'nin âşık olduğu Gülizar'dan söz edilmektedir. Şiir düzanlamından kopmadığı için eseri fantastik yapıdan koparmamaktadır. Yani, şiir burada bir durumu açıklama görevi üstlenmektedir.

Eğer gidip kızlarla ilgilenecek olursan,
 Gidip o çil cadısı kızı evlenmek için kandırırsan
 Tüm oyunlarımızdan dışarı atarız seni.
 Bir daha bu cinperi kapısından, giremezsin içeri.
 Biz aşktan tiksiniyoruz.

Hele çilli cadılardan nefret ederiz.

Onun seni bizden çalacağını anlarsak,

Hiç acımaz o çilliyi de seni de öldürürüz.

Öldürürüz... Öldürürüz... Öldürürüz... (Söğüt, 2018, 15)

Bu şiirde ise cinperiler, Doktor Samimi'nin Gülizar'a olan aşkını ilan etmemesini istemektedirler. Yine şiir alegorik değil, düzanlamıyla esere girmiş gibidir.

Beş Sevim Apartmanı'nda çok fazla rüya ve tabiri bulunmaktadır. Bu rüyalar ise çoğunlukla alegorik anlamlar içermektedir. Bu bakımdan da fantastiğe ters düşmektedirler:

Rüyada çilli bir kadın görmek uğursuzluk anlamına gelir. Çilli kadınlar şeytanın uşağı birer cadıdırlar. Erkeklerin aklına girip onları cinli perili, mutlu mesut dünyadan kapıp kaçıırır, kendi hülyalarına daldırırlar (Söğüt, 2018, 14).

Bu rüya gerçekten tabir edilmiş olsa “içinde bulunulan kederden kurtulmak” gibi bir anlam içerecekti. Ancak burada tam tersine cinperilerin bakış açısıyla “uğursuzluk” anlamı yüklenmiş, düz anlamı kaybedilmiştir.

Romanın adı olan *Beş Sevim Apartmanı* gerek sakinlerinin hiç görülmeişleri gerek daha yapılışından itibaren çeşitli rivayetler üstlenişleri itibariyle daha en başta okuyucuyu ikircikli hallere sokmaktadır. Bu ad belki de apartmanın somut varlığından öte Doktor Samimi'nin beş duyu organını karşılamaktadır. Bu ikircikli kullanım ise tamamıyla fantastik bir unsur olarak değerlendirilebilecektir.

2.2.2.2. *Beş Sevim Apartmanı*'nda Fantastik Yapı

Fantastik Edebiyat kuramına göre yapı, eser üzerinde sözel, sözdizimsel ve anlamsal boyut olmak üzere üç şekilde ele alınmaktaydı. Şimdi eserdeki bu boyutları gözden geçirelim.

2.2.2.2.1. Sözel Boyut

Fantastik bir metin yapısının sözel boyutunda önemli olanlar sözce ve sözceleme unsurlarıydı. Bu unsurlar da mecazlı anlatımların belli bir biçimde kullanılmasıyla ve anlatı kişinin birinci tekil kişi olarak nitelendirilmesiyle daha çok ortaya çıkmaktaydı. Romanda kararsızlık etkisi en çok “belki, sanki...” gibi sözce kullanımlarıyla belirginleşmektedir:

Bu beş tuhaf insanın cinlerle perilerle ilgisi yoktu **belki** ama **sanki** hepsi deliydi... Hatta bu birbirini **belki** de hiç tanımayan, tanısa da tanımazlıktan gelen beş garip komşu, düpedüz akıl hastasıydı. Hatta hatta Beş Sevim Apartmanı **belki** de beş hücreli bir akıl hastanesiydi, hastalıklarıyla birlikte bu apartmana hapsedilmiş beş delinin tek ilacı da o tuhaf pencerelerdi (Söğüt, 2018, 9).

Burada anlatıcı her şeyi bilen ilâhi bakış açısında sahiptir. Ancak anlatımı yine de kararsızlıklar içermektedir. Bu da sözce kullanımlarıyla sağlanmıştır. *Beş Sevim Apartmanı*'nın sakinlerinin mahalleli ile hiçbir iletişimleri bulunmamaktadır. Ancak sürekli izlenmektedirler. Onlar bunun da farkında değildirler. Yazar, dili kararsızlık ifade eden edatlarla sık sık hükümsüzleştirmekte, durumu asla açıklığa kavuşturmamaktadır:

Sanki gözlerini oradan bir an kaçırsalar manzara gemileri, kuşları, tüm ıvır zıvrı kucağına alıp kaçırabilecekmiş **gibi**... Bir bakmasalar, onlar için akan su duracakmış **gibi**. Bir gün pencereye çıkmasalar, **sanki** öleceklermiş **gibi**... (Söğüt, 2018, 10)

Apartman sakinlerinin ‘cinperi’ hikâyeleriyle anlatımlarında da kararsızlık bu tür dilsel formüllerle, yani sözcelerle yaratılmıştır:

*Annemle babam hep kavga ederlerdi. Ama hep birbirleriyle. Ama hep gizlice. Bu kez de kavga etmişlerdi ama bu kez benimle **sanki**, bana kızarak **sanki**, bana, bana, bana...* (Söğüt, 2018, 37)

“Sözceleme” ile fantastik bir atmosfer yaratma durumu da *Beş Sevim Apartmanı*’nın yapısında önemli yer tutmaktadır. “Sözceleme” genellikle romanda Doktor Samimi’nin günlüğü ile *Beş Sevim Apartmanı* sakinlerinin cinperi hikâyeleri anlatımlarında ortaya çıkmaktadır. Çünkü buralarda anlatım birinci tekil şahıs ağzından yapılmıştır:

Apartmanın ismi Beş Sevim. Değiştirmedim. Cinperili bir apartman için kusursuz bir isim. Beş Sevim Apartmanı’nın bodrum katında yaşıyorum artık. Benim de eşyalarım bir deliye yetecek kadar. Odam tıpkı diğerlerinin gibi ne fazla ne eksik bir eşyam var. Yanlış! Fazladan bir çalışma masam var (Söğüt, 2018, 22).

Romanın başlangıcı ise anlatıcının ilahi bakış açısıyla yapılmıştır:

Pencerelerin öyküleri yaşamın tüm sırlarını içinde saklar. İddiasız, mütevazı ama derin anlamlar taşıyan ve kurgusuz gelişen hayatlar, sayısız pencerede bir hayal gibi oynar (Söğüt, 2018, 7).

Yine Doktor Samimi’nin tanıtıldığı kısımda aynı bakış açısı hâkimdir:

Gelecekte müjdeli haberler veren melekler, yaşamı durdurup gökyüzüne dev bir perde açsalar ve küçük Samimi’yi tanıyanlara, onun büyüyünce bir doktor olacağını, hem de psikanaliz konusunda uzman olacağını göstetseler, kimse inanmaz, herkes güler geçerdi. Yaşlılar “Bu pısrık çocuk mu? Hadi oradan canım” der, arkadaşları “Deli Doktoru Samimi, deli doktor Samimi” diye onunla alay ederlerdi. Aslında arkadaşlarının Samimi’yle alay etmesi için, meleklerin müjdeli haberine hacet yoktu. Onlar zaten her fırsatta bu kısa boylu, çilli ve üstüne üstlük bu kızıl çocuğu alay konusu edecek bir şey bulmakta zorluk çekmiyordu (Söğüt, 2018, 11).

Romana ismini veren *Beş Sevim Apartmanı*’nın ilk sahibi Huriye Hanım da her şeyi bilen anlatıcının bakış açısıyla tanıtılmıştır:

Yıllar önce, İstanbul’un Cihangir semtinin yokuşlarla, merdivenlerle haşır neşir sokaklarında yerini henüz betonarme binalara kaptırmamış solgun, sessiz ahşap evler vardı. Çoğu yıkılmaya yüz tutan, aralıklı ahşaplarının içinden sert Boğaz

rüzgârlarının uğultusu hiç eksilmeyen bu evlerden biri de Pürtelaş Sokağı'ndaki 17 numaralı ahşap evdi (Söğüt, 2018, 24).

Ancak apartmanın adının neden 'Beş Sevim' olduğu bu kez Huriye Hanım'ın ağzından aktarılmıştır:

Daha gencecik bir kadındım. Evleneli birkaç ay ya olmuş ya olmamıştı. Kocam beni el üstünde tutuyor, bir dediğimi iki etmiyordu. Benden beş tane oğlan doğurmamı istiyordu. Çünkü askerde çok sevdiği Tahir komutanının beş oğlu varmış (Söğüt, 2018, 26).

Yine apartman sakinlerinin “cinperi hikâyeleri”nin anlatıldığı bölümlerde;

Bu pencerenin önünde bazan güneşin doğuşunu ve batışını birkaç saniye içinde görebiliyorum. Başkaları aradan saatlerin geçtiğini sansa da benim bana özel, dokunulmaz, benim için bile anlaşılmaz olan o cinperili dünyamda yaşam, oyuncu bir kedi (Söğüt, 2018, 35).

gibi birinci tekil konuşmalar söz konusu iken, 'gerçek hikâyeler'in anlatıldığı bölümlerde yine ilahi bakış sahibi anlatıcı devrededir:

Annesi ona ne zaman kızsın 'Bugüne kadar kimse mezara kendi ayaklarıyla gitmedi' derdi. Bunu söylerken, gözlerinden bir anneye asla yakışmayan soğuk, sevgisiz bir ışık sızardı (Söğüt, 2018, 44).

2.2.2.2.2. Sözdizimsel Boyut

Todorov'a göre fantastik bir metnin çizgisel bir zamanı takip etmesi gerekmektedir (Todorov, 2017, 91). *Beş Sevim Apartmanı* romanında önce Doktor Samimi tanıtılmakta, sonrasında apartmanın hikâyesi anlatılmaktadır. Bu sırada apartman sakinlerinin “gerçek” hikâyeleri ve “cinperi” hikâyeleri ayrı ayrı verilmektedir. Apartmanın beş sakininin cinperi ve gerçek hikâyelerini sırasıyla verilirken her bir hikâyenin arasında Doktor Samimi'nin günlüğüne yazdığı notlar da aktarılmaktadır. Romanda bu hikâyeler sırasıyla verilirken romanın başlarında yer alan:

Oysa o tuhaf yangının çıktığı, o sıcak haziran gecesine kadar bu apartmanın beş penceresinin ardında da birbirinden ilginç, birbirinden tuhaf hikâyeler gizliydi. Bir sabah, daha gün ışırmışken... güneşle yarışan alevlerini sanki içine çekerek, etrafa hiç sıçratmadan... sadece onun için, özel olarak çıkmış gibi görünen ve nasıl başladığı asla anlaşılamayan ve beş kişiyi yakıp yutan bir yangınla... bir

saat içinde... harabeye dönüşen beş dairesi Beş Sevim Apartmanı'nın tuhafılığı... isminden başlardı (Söğüt, 2018, 8).

bu alıntıda, ileride bir yangın çıkacağı ve beş kişinin yanacağı bildirilmiştir. Böylece çizgisellik ortadan kaldırılmıştır.

O uğursuz yangının çıktığı, o uğursuz haziran sabahından bir gün önce, apartmanda bir tuhafılık vardı. Hiçbiri o haziran günü pencereye çıkmadı (Söğüt, 2018, 10).

...

Pürtelaş Sokağı 17 numaradaki beş katlı Beş Sevim Apartmanı'nın içinde, sonu dehşetle bitecek olan bir öykünün yazılmaya başlandığını kimse hissetmedi (Söğüt, 2018, 21).

Buralarda da yine romanın sonundaki yangına gönderme yapılarak fantastiğin sözdizim kuralına uyulmamıştır. Bu arada Doktor Samimi de günlüğünde okuyucuya kendi ağzından hikâyenin sonuyla ilgili ipuçları sunmuştur:

İpler benim elimde. Ama... ama... ama havada tuhaf bir koku var. Bu Yunan trajedilerinin ilk sahnelerinde duyulan kokunun aynısı. Biraz barutlu, biraz kükürtlü gri bir koku. Seyirciye, “Her şey şimdilik yolunda, ama sevinmeyin, görün bakın az sonra kahramanlarımızın hayatı nasıl tepe taklak olacak! Yerlerde nasıl kanlar akacak, havada nasıl ihanetler uçuşacak... anlamlar nasıl birbirine karışacak... bakın görün oyunumuz sizi nasıl da şaşırtacak!” diyen o trajediler gibi... (Söğüt, 2018, 43)

2.2.2.2.3. Anlamsal (İzleksel) Boyut

Beş Sevim Apartmanı'nda, fantastik kurgunun anlamsal boyutunu oluşturan izleklerin tamamı da kullanılmıştır. İnsanın dış dünya ile ilişkisini sorgulayan ‘ben izlekleri’nin tüm alt türlerinden örneklere yer verilmiştir. İnsanın bilinçle ilişkisini irdeleyen ‘sen izlekleri’nde en yoğun olarak ölüm türüne rastlansa da şiddet ve cinsellik de gözlemlenmektedir.

2.2.2.2.3.1. Ben İzlekleri

Beş Sevim Apartmanı'ndaki birinci kattaki sakinin cinperi hikâyesinin içinde annesinin ona anlattığı cüce masalında ben izleklerinin alt türü olan ‘metamorfoz’ görülmektedir. Masalda anlatılan gelincikle çobanın hikâyesinde vuslat bir türlü

gerçekleşmemektedir. Bunun üzerine Cinteke, bir arıya dönüşmüş çobanın ağzının içine girmiş ve ondan topladığı özleri gelinciğin başından aşağı dökmüştür:

Cinteke birdenbire bir **arı** olup gaflet uykusundaki çobanın ağzından içeri girmiş. Bunu gören gelincik korkulu bir çılgılık atmış, kırmızı yapraklarını dehşetle birbirine sarmış, olan bitene bakamaz olmuş... Arı, kanadındaki tozları gelinciğe verdikten sonra havada hızlı bir dönüşle küçücükken büyüyen, büyüdükçe etrafa biberi kokular salan bir hortum yaratmış; dönmüş, dönmüş, dönmüş ve kara hortum dindiğinde gelinciğin yanında **Cinteke** belirmiş (Söğüt, 2018, 41).

Doktor Samimi'nin günlüğünde cinlerden bahsettiği bölümlerde de sık sık metamorfoza başvurulmuştur:

Ve dün gece apartmanı istila eden cinperi ordusunu gördüm. Onlar ateşten yaratılmış, ışık hızında hareket edebilen, gaz gibi girdiği maddenin şeklini alabilen tuhaf varlıklar. Erkeği cin, dişisi peri (Söğüt, 2018, 49).

...

Dün gece içlerinden biri gözlerimin önünde hızla öldü. Yaşlı suratlı korkunç bakışlı bir cin saniyeler içinde, gözlerimin önünde gençleşerek **bebek** oldu; sonra da ateşin içinde yok oldu. Ateş parmaklarımı yaktı, ölen cin **derimden içeri aktı** (Söğüt, 2018, 49).

Todorov, fantastik yapılarda dönüşümün olduğu kadar dönüştürmenin de söz konusu olabileceğini vurgulamıştı. *Beş Sevim Apartmanı*'nda cinler sadece kendileri dönüşmemekte içlerine girdikleri bedenleri de dönüştürmektedirler:

Özü ışık olan bedensiz cinler, ışık hızını aşan bir hızla hareket ediyorlar. Ve bizde bambaşka bir zaman ölçüsü içinde var oluyorlar. **İçine girdikleri bedenlere** de zamanı şaşırtıyorlar. Genç bir kızı yaşlı bir cadı, yaşlı bir cadıyı genç bir kız yapıyorlar. Bana da zamanı şaşırtmaya çalışıyorlar (Söğüt, 68).

Beş Sevim Apartmanı'nın ikinci katında oturan kadının cinperi hikâyesinde ise metamorfoz özne ve nesne arasındaki sınırın ortadan kalkmasıyla, zaman ve uzamın dönüşmesi olarak meydana çıkmıştır:

Sonra bana döner, “Benim için hem yaşam hem de ölüm işte bu kapının ardında” derdi (Söğüt, 2018, 58).

Alıntıda verilen sözün sahibi Ketum Hatun, kapının ardında ölümle yaşamın olduğunu söyleyerek hem kendisiyle kapı arasındaki sınırı kaldırmakta hem de zaman ve uzamı birbirine karıştırmaktadır. Yine ikinci kattaki kadının gerçek hikâyesinde de

metamorfozun gerçekleştiği görülmektedir. Özellikle gerçek hikâye olarak adlandırılan bu hikâyede metamorfozun olması okuyucunun olaylara duyduğu kararsızlığı çok güçlü bir şekilde sağlamaktadır:

Yeşim akıl hastanesine getirildiğinde bir cadı olduğuna inanıyordu. Kaynattığı otlarla her türlü hastalığı iyi edebilecek güce sahip bir cadı. Anneannesini oturdukları evin beşinci katın penceresinden aşağıya attığını inkâr ediyordu. Bazan “O, cinperi kapısından geçip öbür diyara gitti” diye diretiyor, bazan da ‘Ben Yeşim’in anneannesiyim zaten’ diyordu (Söğüt, 2018, 67).

Aynı zamanda cinlerin kendi anlattıkları hikâyelerinde de çeşitli metamorfozlar yaşadıkları öğrenilmektedir:

Çıkacağız tabii ki, ama bizim hünerimiz aynı zamanda **bin yerde birden olmak**, bin aklı birbirine katmak, kafaları karıştırmak, yumrukları çalıştırmak... Kâh orada biteriz kâh burada. Hem senin aklını çeleriz hem onun hem bunun, sinirli annenin, ölü babanın, korkunç düşmanının, canı kanlının, gözü kara bıçaklının, hatta can dostunun, öz kardeşinin ve tependeyiz artık her daim... (Söğüt, 2018, 74)

Verilen parçada aynı anda zaman ve uzamın dönüşmesi de örneklenmektedir. Cinperiler aynı anda bin yerde birden bulunabilmektedirler. Cinperili hikâyelerde yer alan rüya tabirlerinde ise “dönüştürme” gözlemlenmektedir. Tabirde ne diyorsa kahramanın hayatı da ona göre şekil almaktadır:

Rüyasında cinlerin perilerin yardımıyla öldürdüğü hayvanın içine girip uyuyan insan erenlere karışacak demektir. Rüya, öldürülen hayvanın içine girip uyumak, hüznü bir veda anlamı taşır... (Söğüt, 2018, 30)

Huriye Hanım’ın rüyası kaderini değiştirmektedir. Huriye Hanım bu rüyadan sonra ortadan kaybolmuştur. Dönüşümün insanın alınyazısını değiştirdiği bu alıntıdan çıkarılabilmektedir. Todorov dönüşümün kişilik çoğalması şeklinde görüldüğünü de söylemiştir. Kişilikte birtakım bölünmeler yaşanmaktadır. Romanda bu durum daha çok Doktor Samimi üzerinde gözlemlenmektedir:

Sanacaklar ki, annem yüzünden, sevgisizlik yüzünden, yalnızlık yüzünden, terk edilmişlik yüzünden ruhumda derin yaralar açıldı, aklım karıştı, **kişiliğim bölündü**. Gerçeği bir tek ben biliyorum. Ben ve o küstah cinperiler... (Söğüt, 2018, 123)

Bu alıntıda “sanacaklar ki” denilerek okuyucuya bir mesaj verilmiş, onun bir kararsızlık içine düşmesi de sağlanmıştır.

Doktor Samimi her bir daireye ayna yerleştirmiştir. Ayna, onun cinperilerle iletişime geçmesinin bir yoludur. Böylece ayna Samimi'nin "insanlık"tan "cinlik"e geçişinin objesi durumundadır:

Benim de eşyalarım bir deliye yetecek kadar. Odam tıpkı diğerlerinin gibi ne fazla ne eksik bir eşyam var. Yanlış! Fazladan bir çalışma masam var. Ve yatağım yer yatağı. Çünkü artık yatağımın altına girmelerini istemiyorum. ...Aynanın içinden bana baktıklarında da umursamıyorum. Yine sıkılıyorlar. Onlar sıkılmaya gelemezler. Hata yapıyorum. Öyle bir yol bulup içime girecekler ki kendimle bile baş edemez hale geleceğim. O yüzden elimi çabuk tutmamda yarar var (Söğüt, 2018, 22).

Hatırlanacağı üzere, romanın sonunda çıkan yangında sadece Doktor Samimi'nin cesedine ulaşılmıştır. Bunun bir anlamı da apartmanın beş sakinin onun yanmış cesedinde toplanması olabileceğidir. Bu durum da belki bir metamorfoz olarak değerlendirilebilecektir:

İtfaiyeciler alevleri sihirbazlara yakışır bir hünerle döndürdükten sonra içeri girdiler. Beş katın beşine de teker teker baktılar. Tüm mahallenin varlığından zerre kadar kuşku duymadığı beş tuhaf **izine** bile rastlamadılar... En son bodrum katına indiler. Doktor Samimi'nin kızıl kara bedeninden arta kalanları ceset torbasının içine zar zor doldurup dışarı çıkardılar (Söğüt, 2018, 127).

"Ben izlekleri"nin ikincisi her şeyi içine alan bir nedensellik, yani pandeterminizm idi. Nedensellik kuralına göre metinde her şeyin tam anlamıyla bir nedeni bulunmalı ve açıklanmalıydı, doğauştı olsa bile (Todorov, 2017, 111). *Beş Sevim Apartmanı*'nda nedensellik izleği hemen hiç ihmal edilmemiştir:

Sustuğu için, kimseyle arkadaş olamadı Samimi. Kimseyle arkadaş olamadığı için, devamlı ders çalıştı. Devamlı ders çalıştığı için, sınıfın hep en iyi öğrencisi oldu. Sınıfın hep en iyi öğrencisi olduğu için, arkadaşları ondan nefret ettiler. Arkadaşları ondan nefret ettiği için, zaten hayata küs olan Samimi onlara iyice kinlendi ama cinlerle perilerin sözünden hiç çıkmadı. Suskunluğu, dikenli bir top gibi avucunun içinde sakladı. Avucundan sızan kanları, gizli köşelerde yaladı (Söğüt, 2018, 13).

Yine Doktor Samimi'nin beş sakini apartmana yerleştirmesi de bir amaç doğrultusunda meydana gelmiştir: cinperilerden intikam almak. Samimi'nin cinperilerden intikam alma isteğinin nedeni ise gençken âşık olduğu Gülizar'a cinler yüzünden sevdiğini söyleyememesidir:

Tamam, dedi cinlerle perilere, ‘Tamam Gülizar’a gitmeyeceğim, ona onu sevdiğimi söylemeyeceğim ama artık bir daha sizi de rüyalarım sokmayacağım. Gerekirse hiç uyumayacak ve sizden intikam alacağım (Söğüt, 2018, 16).

Huriye Hanım’ın kendi ölümünü haber veren rüyası da açık bir nedensellik çerçevesinde aktarılmıştır:

Rüyasında cinlerin perilerin yardımıyla öldürdüğü hayvanın içine girip uyuyan insan erenlere karışacak demektir. Rüya, öldürülen hayvanın içine girip uyumak, hüznü bir veda anlamı taşır... (Söğüt, 2018, 30)

Esasen romanda hemen bütün rüyalarla gerçekler arasında neden-sonuç ilişkisi kurulmasına dikkat edilmiştir:

Rüyada kurdele görmek ölüme işarettir. Rüyasında kurdele gören kimsenin yakınlarından biri ölür. Ölür. Ölür. Ölür (Söğüt, 2018, 42).

Nitekim, “Soluk Sarı Perdeli Pencereci Adam”ın annesi böyle bir rüyadan sonra olmuştur. Doktor Samimi’nin çoğunlukla amacı olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kurmak olmuştur:

Bana hikâyelerini anlatıyorlar. Anlattıklarını dosyalarında yazanlarla karşılaştırıyorum. Ortak noktaları bulmam gerekiyor. Rüyalarındaki ve gerçek hayattaki cinleri bir araya getirmeliyim. Rüyalardan sızıp hayata nasıl karışıyorlar. Hangi delikleri kurcalıyorlar. Onlara yol gösteren ne... (Söğüt, 2018, 34)

Denilebilir ki *Beş Sevim Apartmanı*’nda rüyalar, okuyucunun anlatılan cinperi hikâyeleri ve gerçek hikâyeler arasında bağ kurmaya, ortak noktaları bulmasını sağlama aracı olarak kullanılmıştır.

2.2.2.2.3.2. Sen İzlekleri

Cinsellik, şiddet-ölüm ve aşk durumlarında ortaya çıkan sen izleklerinin ortak noktası çoğunluk bir sapkınlık içeriyor olmalarıydı. *Beş Sevim Apartmanı*’da sen izleklerinde cinsellik en yoğun biçimde ikinci kattaki Yeşim’in ‘gerçek hikâyesi’nin anlatımında belirginleşmiştir:

Cinler önce Yeşim’in memelerini büyötmeye başladılar, sonra ona o kanlı oyunda başrolü verdiler. Sonra ruhumu kabarttılar, okulda üst sınıftaki, bıyığı terlemiş erkeklere, erkek öğretmenlere, okulun önünde bekleyen delikanlılara

bir başka bakar olmasını sağladılar. Cinler Yeşim’i kadınlıkla çok erken yaşta tanıştırdılar (Söğüt, 2018, 62).

Burada olağanüstü varlıklarla cinsel birliktelik yaşanması durumu sen izleklerinin sapkınlık içeriğini de yansıtmaktadır. Doktor Samimi, Yeşim’in dosyasını incelemiş, dosyanın üzerinde “nemphomania” (cinsel ilişki düşkünlüğü) notunu okumuştur:

Yeşim’in dosyasının üzerindeki “nemphomania” notu gözüne ilşince, doğru seçim yaptığı için bir kez daha kendini kutladı. Kahramanı kadın olan cinperi hikâyelerinde en klasik durum, hastanın cinler ve perilerle cinsel ilişkiye girdiğine inanmasıydı. Bu kimi zaman gönüllü, kimi zaman da zorla gerçekleşen bir ilişki oluyordu. Dosyayı heyecanla karıştırdı. Onun aradığı cin ve perilerle ilişkisi iyi olan bir hastaydı (Söğüt, 2018, 61).

Anlaşılmaktadır ki Yeşim cinselliği daha önce insanlarla yoğun bir biçimde yaşamıştır:

Mahallede hiç kimse uzun süre damadı ölmüş, kızı aklını yitirmiş yaşlı kadına, torununun ahlaksızlıklarını anlatmaya cesaret edemedi. Mahallede Yeşim’in üç ayda bir olmadık erkeklerden hamile kaldığını ve her seferinde tehlikeli düşükler yaparak ölümlerden döndüğünü anneanne hariç herkes biliyordu. Ama kimse, bu erkek delisi küçük kızın ip üzerindeki tehlikeli gösterisinden anneanneye bahsetmeye yeltenemiyordu. Ta ki, mahallenin yen, gelinlerinden biri, kocasını Yeşim’le birlikte basıncaya kadar (Söğüt, 2018, 65).

Öyleyse, onun anneannesine anlattığı cinlerle yaşadıkları sadece bir fantezi mi yoksa gerçeğin ta kendisi midir?

Geceleri, yatağın altından çıkıp geliyorlar. Ve benimle, affedersin ama anneanne, sevişmek istiyorlar. Eğer ben onlara karşı koyarsam feci şekilde canımı yakıyorlar. Şaçlarımın dibinde sanki sigara söndürölüyormuş gibi acı duyuyorum. Sonra sabah kalktığımda, tam oramda yanık izleri görüyorum. Bir keresinde parmaklarımı kırmak, tırnaklarımı sökmekle tehdit ettiler beni. Sayıları belli değil. Bazan bir cin geliyor, bazan bin. Bazan biriyle, bazan biniyle... (Söğüt, 2018, 65-66)

Bu alıntı tam da Todorov’un fantastik bir metinde kastettiği cinsellik izleğine uygun düşmektedir. Olağanüstü bir karakterle bir insanın cinsel ilişkisinin olmasının yanı sıra çoklu ilişki yaşaması da yine fantastik kuramda sözü edilen cinsel izleklerin en belirgin

niteliklerindendir. Romanda eşcinsellik de bir izlek durumundadır. Dördüncü kattaki kadının "cinperi hikâyesi"nde eşcinsellik öne çıkarılmıştır:

Konuşmaya biraz geç başlamışım. Üç buçuk yaşında ağzımdan çıkan ilk kelime anne olmuş. Ama bunu anneme değil, babama söylemişim. İkinci kelime, hemen birkaç dakika sonra çıkıvermiş ağzımdan: baba. Ama babama değil, ablama söylemişim bunu da. Çaprazlama hitap karmaşası, sürüp gitmiş yıllar boyunca. Kadınlara erkek, erkeklere kadın isimleriyle seslenmeme herkes alışmış. Tuhaf çocuk olarak aile kayıtlarına geçirivermişler beni. Ama kimse bunun üzerinde fazla durmamış. İşin en tuhafı, bu **eşcinsel** eğilimli seslenişleri, sadece aile içinde yapmamış (Söğüt, 2018, 86).

Kız kardeşinin güzelliğini ve ona olan ilgiyi kıskanan erkek çocuğunun cinperilerin kışkırtması sonucu kız kardeşini öldürmesi sonrasında da eşcinsel kimliği ortaya çıkmıştır:

Kız kardeşimin, ölü kız kardeşimin tüm gece gözyaşlarıyla yıkanmış odasına girdim. İşte oradaydı. Aynanın önünde. Sedef yapraklarla süslü kırmızı kutunun içinde... sahipsiz, kimsesiz... bir köşesinde küçük bir yazı: Genç kız makyaj seti. Setin teneke kapağını kutsal bir emaneti açar gibi açtım: dudağa sürmek için üç ton kırmızı ruj, hemen yanında ruju sürmek için sedef kaplı sünger uçlu küçük bir fırça. Göz kapağına sürmek için kahverengi, yeşil ve kırmızı üç renk far... saatler nasıl geçti bilmiyorum. O makyaj setindeki tüm boyaları, tadını çıkara çıkara yüzüme sürdüm. Kısacık saçlarıma fırçayla kadınsı bir şekil vermek için uğraşıp durdum... sıra giysilere gelmişti. Bir erkek çocuk olarak çelimsiz kalmam ilk kez işe yarayacaktı... (Söğüt, 2018, 90-91)

Gerçek hikâyesinde cinsel kimlik sorunu yaşadığı belirtilen Elif aslında bir kadındır. Ne var ki cinperi dünyasında bir erkek olarak yer tutmuştur. Şüphesiz bu durum da fantastik kuramın 'sen izlekleri' çerçevesinde ele alınabilecektir.

Beş Apartmanı'nda 'sen izleği' çerçevesi içinde şiddet unsurlarına da rastlanmaktadır. Apartmanın birinci katında oturan adamın cinperi hikâyesi, çocukluğundaki anne ve baba kavgalarından doğmuştur:

Annemle babam hep kavga ederlerdi. Ama hep birbirleriyle. Ama hep gizlice. Bu kez de kavga etmişlerdi ama bu kez benimle sanki, bana kızarak sanki, bana, bana, bana... (Söğüt, 2018, 37)

...

İşte Oğuz’a o sıralar hamile kalmıştı. Hamileliğinin farkına çok geç vardığı için, hiçbir doktor kürtaj yapmayı kabul etmemişti. O da kendi bildiği yöntemlerle, babasının kimliğinden bile emin olmadığı bebeği düşürmeye çalışmış ama her seferinde başarısız olmuştu. İçindeki canlıyı öldüremeyeceğini anlayınca, bu kez tüm nefretini, kendini satan kocasına yöneltmiş ve bir gece onu yatakta uyurken yedi yerinden bıçaklayıp öldürmüştü (Söğüt, 2018, 46).

Apartmanın birinci katındaki adamın cinperi hikâyesinde şiddetin yanı sıra ölüm izleği de yansıtılmıştır:

Rüyada kurdele görmek ölüme işaretler. Rüyasında kurdele gören kimsenin yakınlarından biri ölür. Ölür. Ölür. Ölür...

Uyandığımda etrafı tahta çitlerle çevrili mavi bebek karyolamda yatıyordum. Başucumda bir sürü kadın vardı. Hiçbiri annem değildi ve hepsi ağlaşıyorlardı. İçeriden mis gibi bir helva kokusu geliyordu (Söğüt, 2018, 42).

3. BÖLÜM: FANTASTİK EDEBİYAT KURAMINDA İŞLEV

Fantastik metinlerde işlev; edebi ve toplumsal olmak üzere iki farklı boyutta gerçekleşmektedir. Edebi işlev büyük ölçüde kurgusal düzen içerisinde görülmektedir. Dolayısıyla fantastik kurguya dair tüm değerlendirmeler edebi işlev çerçevesinde yer almaktadır.

3.1. Edebi İşlev

Fantastik edebiyat kuramında edebi işlev roman kurgusu boyunca süren bir denge arayışı ve sonunda bunun sağlanması süresince ortaya çıkmaktadır. Kurgu durağan, daha doğrusu normal bir biçimde başlayacak sonrasında gerçeklik ve gerçek dışılığın iç içe geçmesiyle fantastik düzleme oturacaktır.

3.1.1. Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979

Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979 romanında edebi işlev açık bir biçimde kurguya yansımıştır. Roman, Şahbaz karakterinin konuşmaya başlamasıyla belirtildiği gibi durağan, yani normal bir şekilde başlamıştır:

Size tuhaf bir hikâye anlatacağım. Mevsimlerle ilgili; toprakla, zamanla, gece ve gündüzle ilgili; geçmişle ilgili; biraz da benimle ilgili. Ben Şahbaz... Kuşlardan bembeyaz bir doğan, şahların şahı bir insan (Söğüt, 2017, 13).

Bu başlangıç son derece tabiidir; herhangi bir şaşırtıcılığı içinde barındırmamaktadır:

Şahbaz koridorun ucunda duruyordu. Durduğu yere ışık düşmüyordu. O yüzden adam, kadını, paramparça kadını iki kolunun altından tuttuğunu ve geri geri sürükleyerek koridor boyunca taşıdığını, en dipte bir zamanlar tuvalet olarak kullanılan ve kapısı uzun süredir açılmayan, unutulmuş, gözden uzak, akıldan uzak o metruk hücreye sırtüstü yatırdığını kimsenin görmediğini sandı (Söğüt, 2017, 18).

Üç Kapılı Handaki Kadın'ın bu şekilde devreye girmesiyle denge bozulmaya başlamıştır. Artık Şahbaz ona 12 ay boyunca ona hikâyeler anlatacak, okuyucu bu hikâyelerle bir denge arayışına yönelecektir.

3.1.2. Beş Sevim Apartmanı

Beş Sevim Apartmanı’nda başlangıç, apartmanın ve apartmanın her bir katında oturan sakinlerin tanıtılmasıyla yapılmıştır:

Cihangir’deki, bu sıradan, hiçbir özelliği olmayan apartman dairesinin salonundaki pencerelerden deniz görülür. Boğazın başladığı noktaya bakan pencerelerden Kız Kulesi’ni görebilirsiniz... (Söğüt, 2018, 7)

...

En alttaki pencerede, sabahın erken saatlerinde köse bir adam dururdu hep.

Uzun boyluydu yaşını anlamak mümkün değildi... (Söğüt, 2018, 10)

Bu giriş bir miktar gizem oluşturmakla birlikte yine de durağan, yani normaldir. Anlatıcı bazı soru işaretleri uyandırmıştır; ancak henüz okuyucuyu olağandışı bir anlatımla yüz yüze getirmemiştir. Bu da Todorov’un kastettiği türden fantastik bir başlangıçtır. Ama sonrasında normal kabul edilebilecek bu başlangıç katlardaki sakinler ve onların gerçek hikâyeleri ve cinperi hikâyelerinin anlatımları sırasında hızla olağanüstülükler ve belirsizlikler yüklenecek denge tamamıyla yetirilecektir. Dengenin tamamıyla kurulması ise belki söz konusu olacak, belki olamayacaktır. Ne olup ne bittiğini ve dengenin nasıl kurulduğunu ise okur karar verecektir.

3.2. Toplumsal İşlev

Todorov’a göre fantastiğin aracı olan doğaüstü durumların işlevi, metnin toplumsal bilinçaltındaki tabuları yıkmasını sağlamaktır (Todorov, 2017, 154). “Ben izlekleri” ile gerçekliğin sınırlarından çıkılırken, daha çok sapkınlık olarak belirginleşen “sen izlekleri”nin gerçekleşmesi için de bir ortam yaratılmış olur. Toplumsal normların uzağında olan ensest, çoklu birleşme, nekrofil gibi cinsel sapkınlıklar bu gerçek dışı dünyada kendilerine yer bulabilmektedirler. Toplum için kabul edilemez sayılan bu ilişkiler, edebi metinlerde böyle fantastik bir içerikte sunulduğunda yazarlar günlük hayatın normlarından ve baskılarından kurtulmuş olmaktadır.

İşte bu çerçevede fantastik metinlerin toplumsal işlevi günlük yaşamda sansüre uğrayan konuların ele alınmasına, sorgulanmasına fırsat yaratması olarak özetlenebilecektir. Zira toplumsal, siyasal, cinsel tabular fantastik evrende yaratılan özgür ortamlarda rahatça ele alınabilmekte, eleştirilebilmekte, tartışılabilmektedirler.

Mine Söğüt iki romanında da fantastik kuramın bu toplumsal işlev imkânından sonuna kadar yararlanmıştı.

3.2.1. Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979

Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979 romanında gönderme, karşı çıkışlar ve eleştiriler büyük ölçüde siyasal bir çizgide yürütülmüştür. Yazar Mine Söğüt, kendisiyle yapılan bir röportajda başlıca amacının toplumda örtbas edilen konular hakkında farkındalık yaratmak olduğunu belirtmiştir:

Ben sadece bir farkındalık ve bir itiraz yaratmaya çalışıyorum. Yaşadığımız hayat bu, bunu görüp sonra okuyan buna itiraz etsin, çünkü ben itiraz ettiğim için yazıyorum. Çünkü bunu değiştirme isteği duyuyorum ve kendi küçük hayatımda yollarını arıyorum. Önerdiğim şey bu ve bu bir umuttur. Yol gösteremem itiraz edin diye. Ama okuduğunuzda bu böyle olmamalı duygusu ile çıkıyorsanız, bir değiştirme isteği duyuyorsanız ve bunun yollarını aramaya başlıyorsanız, buna memnun oluyorum (Tüzül, 2014).

Söğüt, başka bir röportajında *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979*'un neden yazıldığına dair fikirlerini açıklamış, *Şahbaz'ın Harikulade Yılı:1979*'la toplumsal akıldaki çözülmeye dikkat çektiğini vurgulamıştır:

Yazar bir insan. Zaafları, politik görüşleri, tercihleri var. Yazdıklarından bağımsız bir insan. Bir okur olarak, sanki o sıfırdan bir şey yaratmış ve sen de o yaratıcı ile tanışıyormuşsun hissi ile onunla karşılaşsın, ama bir kul çıkar karşına. Bir yaratıcı değil. Çünkü o aslen bir kuldur. Bir dönem o kitabı yazarken yaratıcı olmuştur ama sonradan kulluğuna geri dönmüştür. Bu hepimizin okur olarak temel hikâyesidir. İdeolojik olarak aslında ben de seninle aynı isyanı yaşıyorum ki işte Şahbaz bunun kitabıdır, yani “aklımız nasıl dönüştü”nün kitabıdır. (Tüzül, 2014)

Bu durumda romanda farkındalık yaratmak adına gündeme getirilmiş sıra dışı konular ve olaylar şöyle sıralanabilmektedir:

3.2.1.1. Terk Edilmişlik Sendromu

Romanın fantastik kahramanı Şahbaz ile ablası Şehnaz anneleri tarafından terk edilmişlerdir. Anne, Şehnaz'ı içki sofrasında nefret biriktiren kocasına, oğlunu da bir otel odasında bırakarak kaybolmuştur:

Annesi bir tokat atacak sussun diye. “Onu da götürürsek baban peşimizi hiç bırakmaz.” diyecek. “Onu alamayız, baban bizi sağ koymaz” diyecek. Nereye kaçacaklar? O taksiciyle başka şehre... Şahbaz annesinin gittiğinden habersiz derin derin uyurken, kendini çıt çıkarmaz kuşu olmuş görecektir (Söğüt, 2017, 48).

Romanda Şahbaz da anlattığı hikâyelerde başından geçen bu olaya göndermelerde bulunmuştur:

Mehtap, yeni doğan çelimsiz bebeği, annesinin rahminden çıkar çıkmaz yıkadı, beyaz bir kundağa sardı, boş bir ayakkabı kutusuna yerleştirip en yakın karakolun kapısına gizlice bıraktı... Sonra karşıdaki bakkala girdi, olacakları seyretti (Söğüt, 2017, 87).

Daha birçok olayla terk edilmişlik sorunu işlenmiştir. Anlatı terk edilenlerin terk ettiklerini özellikle vurgulamıştır.

3.2.1.2. Şiddet-Ölüm-Öldürme

Siyasal bir tabu yıkma metni gibi değerlendirilebilecek *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979*'da doğal olarak şiddet-ölüm-öldürme temaları da öne çıkmıştır:

İnsanlar intikam peşinde. Evlerinde besledikleri köpekleri bile teker teker öldürüyorlar. Kedileri de. Bir farelerle baş edemiyorlar. Onlar toprak altında yaşadıkları için ve kedilerle köpekler gibi kuyruk sallayarak insanların peşinde dolaşmadıkları için... (Söğüt, 2017, 26)

...

Eğer düşman babansa, onu bile öldüreceksin. Babana bile acımayacaksın. Diğerleri birilerinin babası değil mi? Birilerinin oğlu?.. Gerekirse gözünü kırpmadan günde üç kişi öldürüyor Bekir Abi. Yaşına başına bakmadan. İki de kız öldürmüş. “Anarşistin kızı erkeği olmaz” diyor. Babamın aklını da o anarşistler çeliyor (Söğüt, 2017, 27).

...

“Her Türk erkeği vatanın bir polisidir.” diyor Bekir Abi. “Savaşta’yız.” diyor. “Vatan kutsaldır.” diyor. “Ana babanızdan bile kutsal. Namusunuzdan bile kutsal.” (Söğüt, 2017, 27)

...

Ses tüm duvarları aştı, tüm evlere girdi, tüm uykuları kaçırdı. Ama kimse yatağından kalkıp neler olduğuna bakmadı. Bir sokak köpeği mi vuruldu? Bir kedi mi yoksa? Jandarmalar artık farelere bile ateş ediyorlar (Söğüt, 2017, 33).

...

Dün gece yine polisler evi bastılsa mesela, kızı sanki kendi ellerinde değilmiş gibi, yerini sordularsa, evde tek bir kitap olmadığını bildikleri halde yine dolapları yıkıp, döşekleri deştilerse, sırf komşulara ders olsun diye, başka anneler başlarına gelebilecekleri görüp kendi çocuklarına sahip çıksın diye ibreti âlem için, iki çocuğunun da öldüğüne inanan yaşlı kadını hırpaladıkça hırpaladılsa... bile... Şahbaz kadına bunları anlatmaz (Söğüt, 2017, 51).

...

İnsanlar ölsün diye değil, yaşasın diye savaşmak...

İnsanlar yaşasın diye savaşmak kadar büyük bir yalan yok bu dünyada. Savaş, ya vardır... ya yoktur. Bir kez çıktı mı artık durduramazsın(...) Şu anda dışarıda tuhaf bir savaş var değil mi? Kimin kimi öldürdüğü belirsiz bir savaş. Aradan yıllar geçecek, birbirini öldüren karışt görüşlü öz kardeşlerin öyküleri kulaktan kulağa, dilden dile anlatılacak (Söğüt, 2017, 107).

3.2.1.3. Her Şeyi Unutma-Her Şeyi Kanıksama

Çocukların terk edildikleri, sokaklarda şiddetin ve ölümün kol gezdiği bir toplumda zamanla elbette birçok şey unutulacak ve kanıksanacaktır. Çünkü yarın yaşanacaklar dünküleri aratacaktır:

Nicedir her yaştan gencin ölümüne alışabilen gaddar bir zamanın hükümdarlığında yaşamaya mahkûm insanlar, Haydar'ın öldürülmesini de soğukkanlılıkla karşılayabilirlerdi. Cesedi... üzerinde ölümün eğreti durduğu kanlı cesedi, polis nezaretinde adli tıbbı götürülür, kurşunlanmışsa kurşun çıkarılır, balistik inceleme yapılır, bıçaklanmışsa yaralardan bıçağın boyu posu saptanır, genç ölü adli tıp gasilhanesinde tertemiz yıkanır, mis gibi orman kokan bir tabutun içinde ailesine teslim edilirdi. Annesi başında kırmızı bir çatkı, hiç ses çıkarmadan, dimdik yürürdü cenazenin ardından. Tabutun üstünde kızıl bir örtü... Sessizce toprağın altına koyarlardı Haydar'ı. Mezarının üzerine kırmızı karanfiller atarlardı. Sonra bir de türkü okurlardı ardından, içinde ismi anılan...

“Unutmayacağız” derdi arkadaşları ve kararlı yumrukları, seni unutmayacağız (Söğüt, 2017, 29).

...

Şehir cinnet geçiriyor ve kimse bunun farkında değil. Cinnet kanıksanabilen bir travma artık. İnsanlar birbirlerini kurşuna diziyorlar. Makineli tüfeklerin taradığı kahveler her gün gazetelerde iki cümlelik, küçük haber (Söğüt, 2017, 67).

...

Arsalara atılan cesetler, dere yataklarında bulunan paramparça bedenler, kanunsuzluk labirentinde kaybolup duran genç insanlar o kadar kanıksandı ki, sıradan cinayetler onların gölgesinde kalıyor. Şehir topyekûn cinnet geçiriyor ama bu, kimseyi yaşamaktan yıldırmıyor (Söğüt, 2017, 67).

...

Ses tüm duvarları aştı, tüm evlere girdi, tüm uykuları kaçırdı. Ama kimse yatağından kalkıp neler olduğuna bakmadı. Bir sokak köpeği mi vuruldu? Bir kedi mi yoksa? Jandarmalar artık farelere bile ateş ediyorlar (Söğüt, 2017, 33).

3.2.1.4. Oidipus Kompleksi

Terk edilmişlikler, şiddetler, ölümler bütün ilişkileri de dengesizleştireceklerdir: Oğlanın haysiyeti, o Bekir Abisinin her şeyden çok kıymetli olması gerektiğini, toz kondurmaması gerektiğini söylediği erkekliği, ayaklar altına serilmişti. Hem de kim tarafından? Vatan haini bir kızılbaşın ölümüne yas tutacak kadar aşağılık olan öz babası tarafından (Söğüt, 2017, 32).

3.2.1.5. Ensest

Ahlaksız baba öz kızını hamile bıraktı. On yıl önce karısının küçük oğlunu alarak evi terk etmesinden sonra kızıyla birlikte yaşamaya başlayan Hayri Tuğrul’un foyası, kızı Şehnaz’ın hamile kalmasıyla ortaya çıktı (Söğüt, 2017, 49).

3.2.1.6. Aile içi Sevgisizlik

Pavyonda şarkıcılığa başladığında 15 yaşındaydı Kadriye. Evden kaçmıştı ve büyük hayalleri vardı. Üvey babasının şerrinden korkan annesi de evden bir boğaz eksildi diye sevinecek olan üvey babası da belli ki peşine düşmeyecekti (Söğüt, 2017, 56).

...

Sana bir hayatın, hatta bir sürü hayatın, tekrarı olduğunu anlatıyorum. Ama hangi hayatların tekrarı... onu kim bilebilir? O kadar çok hayat yaşandı ki... bugüne kadar yaşayıp ölen insanların tümünü düşün... Tümü bir “ben”di ve inan içlerinden bazıları sendin. Bunları neden anlıyorum biliyor musun? Çünkü bir gün konuşabilirsen eğer, sezgilerimin gücünün nereden geldiğini sormak isteyeceksin bana (Söğüt, 2017, 61).

...

Melih’le Salih annelerine bir kez bile anne demediler, amcalarını hiç sevmediler. Onların doğuracağı çocukları bir gün teker teker öldürmeyi görev bildiler. Büyümeyi... büyümeyi ve geçmişin öcünü annelerinden almayı sabırla beklediler (Söğüt, 2017, 222).

3.2.1.7. Kadına Şiddet

Salih bundan bir hafta önce bir kadını öldürdü. Polis her gün kadının bir parçasını buluyor. Çöpte, sokak köşesinde, apartman girişinde... dün de sinemada... gazeteler her gün, öldürülüp parçası şehrin çeşitli yerlerine atılan kadının temsili bir çizimini yayımlıyorlar (Söğüt, 2017, 68).

...

Salih hiçbir şey hissetmedi. Bacakları ve kolu olmayan bu genç kız ona kendi öldürdüğü kadınları hatırlatmadı. Oysa çocuk elleriyle parçalara ayırdığı kız kardeşine tıpatıp benziyordu (Söğüt, 2017, 139).

3.2.1.8. Kardeş Katli

Hacer’in kardeşi Mustafa eve gitti, kurban keserlerken kullandıkları bıçağı aldı, billur cüceleri yarıp ya bismillah diyerek nara atarak kız kardeşinin üzerine çullandı ve onu orada bıçakla parçalayarak öldürdü (Söğüt, 2017, 8).

...

Komutan kilitli olmayan kapıyı açıp içeri girdiğinde, Mehtap derin bir uykundaydı. Tıpkı yıllar önce öldürdüğü ablası gibi. Yanına yaklaştı... Dizini göğsüne bastırarak güç aldı ve kadının boynunu bir çevirişle kırdı (Söğüt, 2017, 220).

3.2.1.9. İkizlik

O zamanlar kimse bilmezdi ikiz kardeşlerin kimselerin anlamadığı özel bir dilleri olduğunu... anne karnında birbirleriyle konuşmaya başladıklarını... Mustafa... Hacer'in ikiz kardeşi Mustafa, kâbuslarda aynı şarkıyı kendisi söylüyordu (Söğüt, 2017, 8).

...

Mehtap belki de benim ablamdır... kendi öykümü sana anlatmaya niyetim yok. Ama hayatlar birbirinin içine geçen sonsuz halkalar gibidir. Kalabalıklar arasında rastgele iki insan seçsen ve geçmişlerini deşsen mutlaka bir yerde onların birbirine değdiğini görürsün. Kader akrabalığı denir buna. Biliyor musun, binlerce yıldır insanların başına hep aynı şeyler geliyor... yazılmış karakterler ve hayatları var... bu karakterler sırasıyla sahneye çıkıyorlar, sırasıyla olayları yeniden ve baştan ve aynen bir kez daha, bir kez daha, bin kez daha yaratıyorlar... (Söğüt, 2017, 60)

...

Hayat kendini, kimseye sezdirmeden, her insanda ustalıkla tekrarlar (Söğüt, 2017, 60).

...

Oysa söylemiştim, tüm hayatlar iç içedir ve eskiden yaşanmış hayatların tekrarıdır. O yüzden senin yürüdüğün yol aslında senin değildir. Düşmanın, sandığın gibi senin aksi yönüne gitmez, içinden geçer, sen de bazen onun içinden geçersin. Hiç kimseyi, hiçbir şeyi kati suretle ayıramazsın. Hep bir şüphe vardır (Söğüt, 2017, 76).

...

Mehtap bu gece pavyonda değil. O gece... ikizlerin rahmine düştüğü o gece... olanlar bir rastlantı mıydı? (Söğüt, 2017, 140)

...

Komunist Kaptan’la Salih akıl hastanesinde tanıştılar. İkizi olan ve hayatlarındaki dikenli gerçeklerden kaçıp bu hastaneye sığınan iki suçlu arasında tuhaf bir dostluk kuruldu (Söğüt, 2017, 146).

...

İkizi o ağaç kovuğunda kendisinden daha hızlı ve erdemli ölüyor... (Söğüt, 2017, 148).

3.2.1.10. İnanç, Tanrı

İnsanların başına ne gelirse inançtan gelir. Sen inancın yüzünden buradasın; seni bu hale getirenler her şeyi inançları yüzünden yaptılar. Annen senin hala hayatta olduğuna inanıyor (Söğüt, 2017, 75).

...

Peki sen neye inanıyorsun Şahbaz? Allah’a mı? Şeytan’a mı? Yoksa kendini onların yerine mi koyuyorsun? (Söğüt, 2017, 75)

...

Kutsal kitaplar her şeyin cevabını verir, bir bu sorunun cevabında susarlar. “Neden?” sorusu Tanrıya sorulmayacak tek sorudur. Tanrı evreni neden yarattı? Bu soruya en yakın cevap, “Kendini görmek için” olabilir. Peki Tanrı kendini görmek için yarattığı evrende gördüklerinden memnun mudur? Cevap evetse, o kötü demektir. Cevap hayırsa, âciz... Oysa Tanrıya ne kötülük ne de âcizlik yakışır. O mükemmelin tarifidir. O zaman da kötülük ve çaresizlik, anlamlarından sıyrılıp mükemmelleşir. Görüyor musun her şey birbirine karışıyor. Harikulâde bir karmaşa! (Söğüt, 2017, 137)

3.2.2. Beş Sevim Apartmanı

Yazar Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı* romanındaki fantastik roman yaklaşımının başlıca amacını da bir röportajında açıklamaya çalışmıştır:

“Nasıl oluyor da oluyor”u anlamak için yazdığımı düşünüyorum hep. Bir insan nasıl aşamalardan geçip bunu yapabilir? Çünkü çocuğunu öldürebiliyor bir anne. İnsanda cinnet hali aslında doğasının bir parçası ve o noktaya gelebiliyor. Bir terör örgütünün kafa kesmesi, bizim için sadece gaddar bir kafa kesme. Onun arkasında çok başka şeyler var. Bunu üstün körü öyle korkunç bir magazinmiş gibi alıp geçtiğimiz için hayatı hiç anlayamıyoruz. Bu kadar basit

olmamalı. O yüzden hep deşmemiz gerekiyor. Ona bakmaya dayanmalıyız ki anlayalım. Ancak anlarsak bir alternatifini bulabiliriz. Anlamazsak bir şeyin başka türlüünü düşünemeyiz ki. Anlayarak değil anlamayarak kabul etmek daha tehlikeli bir şey ve hep bunu yapıyoruz. İktidardan korkmamız da bu. Anlamamak bizi çok uysallaştıran bir şey. Çok tehlikeli. Oysa biraz hırçınlaşmamız gerekiyor duygusal olarak. Ne yaşadığımızı fark etmemiz ve itiraz etmemiz gerekiyor (Tüzül, 2014).

Yazar röportajda amacının aslında toplumda yaşanan bu dehşet verici, sıra dışı olayları anlamaya çalışmak olduğunu özellikle ifade etmiştir:

Biz çağımızın sert gerçekliğinden kendimize bir kapı açmak için onu masallar, hayaller ve rüyalarla süsleyip gerçeküstünden yola çıkarak anlatmaya çalışıyoruz.” (Picus, 2004)

...

Yaşamak istediklerimi değil; anlayamadığım, aklımın almadığı, kabul edemediğim, beni üzen, ürküten, belki de senin gibi başıma gelmesinden korktuğum şeyleri yazıyorum, yazarak anlamaya çalışıyorum (Picus, 2004).

Bu açıklamalar ışığında romanda gündeme taşınan ‘netameli konular’ da şöyle sıralanabilecektir:

3.2.2.1. Terk Edilmişlik Sendromu

Romanın başkahramanı Doktor Samimi, küçükken babasını kaybetmiş; annesi tarafından da halası Müzehher Hanım’a bırakılmıştır. Dolayısıyla terk edilmiş bir çocuk psikolojisi içinde büyümüştür:

Oysa Samimi, onun göğsüne yatmak, orada öylece kalmak istiyordu. Annelere has o muhteşem kokuyu doya doya içine çekmek, annesinin kıvrıcık saçlarına parmağını dolaya dolaya uyumak istiyordu. Oysa o saçlara bir kez bile dokunamamıştı. (...)Annesi... Onun annesi. Hayır, başkalarının annesi (Söğüt, 2018, 12).

Apartmanın birinci katındaki dairede yaşayan Oğuz da annesi Gülsüm tarafından yalnızlığa terk edilmiştir:

Keşke, keşke o heriflerden birinin dölü olaydı da, o pezevengin dölü olmayaydı, diye söylenip dururdu. Oğuz’a ismini koğuştaki diğer kadınlar koydular. Altını onlar değiştirdi, bebeği olan bir başka kadın Oğuz’a süt anneliği yaptı... Ama

Gülsüm, kendi geçmişinin hıncını bu oğlandan almaya kararlıydı. Koğuştaki tüm kadınlar, onun oğlunu bir gün öldürmesinden korkuyorlardı (Söğüt, 2018, 46).

İkinci kattaki Yeşim ise eczacı bir anne ve pilot bir babanın ihmal edilmiş kızları olarak hayata atılmıştır. Bu kader onu sonunda anneanne katilliğine sürüklemiştir:

Yeşim, akıl hastanesine getirildiğinde bir cadı olduğuna inanıyordu. Kaynattığı otlarla her türlü hastalığı iyi edebilecek güce sahip bir cadı. Anneannesini oturdukları beşinci katın penceresinden aşağıya attığını inkâr ediyordu. Bazan “O cinperi kapısından geçip öbür diyara gitti” diye diretiyor, bazan da “Ben Yeşim’in anneannesiyim zaten” diyordu... (Söğüt, 2018, 67)

Üçüncü kattaki Yusuf da Yeşim ile benzer bir kaderi paylaşmış, o da yaşadıklarının bedelini ağır ödemiştir. Yusuf, genç yaşta anne katili olmuştur:

- Baban öldü, annen seni terk etti, diyordu hep bir ağızdan benekli bir sürü cin.
- Hem de yetimhaneye terk edildin. Yeterince bahanen var artık. İsteddiğini yapar istediğini yapmazsın. Artık özgürsün. Bize bir ışık çak, istediğin zaman hemen tepene çıkalım.
- Siz kimsiniz ki?
- Biz senin annenin babanın tepesine çıkıp duran cinleriz. Hani şu merak ettiğin, ah benim de tepeme konsalar, gücüne güç katsalar dediğin.” (Söğüt, 2018, 74)

Dördüncü kattaki Elif de “erkek” doğmadığı için babası tarafından dışlanmıştı: Elif, en az babası kadar Yunus olduğuna, yani erkek olduğuna, yani babasının o hiç doğmayan oğlu olduğuna inanarak, biraz ürkek ama epey sevinçli adımlarla odadan çıkar, Haydar’ın kucağına koşar, gündüz canavar olan, geceyse sevgi topu bir babaya dönüşen bu adamın kollarına atılırdı (Söğüt, 2018, 97).

Romanda “*Beş Sevim Apartmanı*”nın ismi bile bir terk edilme hikâyesine dayandırılmıştır:

Bir oda dolusu kadın Beş Sevim Huriye Hanım’la birlikte saatlerce ağlaşırlardı. Hep kız doğurduğu için onu terk edip giden adama lanetler yağdırırlardı. Ölen beş küçük kız çocuğu bebeğin ruhuna dualar okurlardı (Söğüt, 2018, 30).

3.2.2.2. “Erkek Çocuk” Takıntısı

Daha gencecik bir kadındım. Evleneli birkaç ay ya olmuş ya olmamıştı. Kocam beni el üstünde tutuyor, bir dediğimi iki etmiyordu. Benden beş tane oğlan doğurmamı istiyordu. Çünkü askerde çok sevdiği Tahir komutanının beş oğlu varmış. Ona özenirmiş. O da Tahir Komutan gibi beş oğlu olsun istiyor. Beşinin de ismi hazır; Tahir komutanın oğullarının isimleri... İlkine Yasin diyeceğiz. İkincisi Kadir olacak. Üçüncüsünün adı Süleyman, sonrakiler de Kadri ve Faik. Ben de sanki mümkünmüş gibi, istediğim zaman istediğim cins çocuk doğurabilmişim gibi, tövbe tövbe cahillik işte, “Tamam” diyorum adama, “Ben beş oğlan doğuracağım, sen de isimlerini Yasin, Kadir, Süleyman, Kadri, Faik koyacaksın.” (Söğüt, 2018, 26)

...

Keşke Yasin doğaydı da öleydi, daha iyi olurdu vallahi. Doğmadı ki ölsün. Onun yerine Sevim doğdu. Bir kız oldu. Ona bunu kim anlattı bilmiyorum ama adamın hışımla evden çıkıp gidişi gözlerimin önünde. Ben yine bayılmışım. ...ilk doğan kıza yani birinci Sevim’e doğru dürüst analık bile yapamadım. Zaten zavalıcık çok zayıf doğmuştu fazla yaşamadı, iki hafta içinde ölüp gitti. Ben gençlik, cahillik işte, üzülmeyle bile beceremedim yavrucağın ölümüne. “Allah bunu aldı, şimdi bana beş oğlan verir inşallah” diye avundum (Söğüt, 2018, 27).

...

Meğer ne safmışım. Nalın sesini falan duymadığımı ikinci Sevim’i doğurduğumda anladım. Adam iyice küplere bindi, beni dövdü, bebeğe küfürler etti. Bu sevgisizlik, bu nefret ikinci Sevim’i de canından etti. Yaşamadı fukara, o da iki ay sonra ölüp gitti (Söğüt, 2018, 29).

...

Elif’in annesinin, hayatı boyunca despot bir kocanın tüm taleplerine kayıtsız şartsız boyun eğen, istenen her şeyi harfi harfine yerine getiren Kader’in yapamadığı tek şey vardı, o da ikinci bir çocuk doğurmak... Doğurabildiği tek çocuk Elif’ti ve o da erkek değildi. (Söğüt, 2018, 96).

...

Haydar, oğlan babası olma düşleriyle büyümüş her erkek gibi, Elif’ten neredeyse tiksiniyordu (Söğüt, 2018, 96).

3.2.2.3. Yalancı Hocalar

Bizim mahallede o zamanlar herkesin Nene Hatun dediği, ermişlerden sayılan yaşlı bir kadın vardı. Koştum ona gittim. Dedim ki, “Aman Nene Hatun, n’olur, elini ayağını öpeyim, bana bir yol göster. Hangi evliyaya gideyim, ne adaklar adayayım ki bu doğacak olan oğlan olsun; ardından da dört oğlan daha gelsin?” (Söğüt, 2018, 27)

...

Ne anahtarlar sakladım koynumda, ne yemeniler, kalemler, bebek patikleri, mavi küçük hırkalar, nazar boncukları neler neler... Muradım hiç olmadı. Sakladıklarımı zaman geldi cinnet geçirip heladan içeri attım. Allah affetsin Merkez Efendi’ye ne sitekler ettim. Acılar içinde kıvrandım. Dualarım, adaklarım, yakarışlarım hep boşa gitti. Allah bana bir Yasin bile vermedi, onun yerine yaşamayan, hemen ölüveren beş kız doğurdum. Beş Sevim Kız. Beş ölü kız... Beş bahtsız yavrucak gömdüm... (Söğüt, 2018, 30)

...

Karnını üflediği kadın haftasında gebe kalıyor, kaybolan eşyanın yeri, onun baktığı suda şıp diye beliriyor, olmadık hastalıklar verdiği ot reçeteleriyle hemen iyileşiveriyordu (Söğüt, 2018, 66).

3.2.2.4. Anne-Baba Rızası Olmayan Evlilik

Hikâye klasikti. Adam on sekiz yaşındaki Gülsüm’ü ailesinin rızası olmadan kaçırmış, evlenme vaadiyle kandırmış, imam nikâhı kıymış ve eve kapatmıştı. Genç kadın bir süre, çoğu yeni evli gibi mutlu mesut yaşamış, hayatı tozpembe görmüştü. Ama birkaç ay sonra, geçim sıkıntısı baş göstermeye başlayınca, adam karısını başka erkeklere satmaya çalışmıştı. Kadın buna başta direnmiş, baba evine geri dönmeye kalkmış ama tüm kapılar hışım ile yüzüne kapanınca, kocasının evinde yaşamaya mecbur olmuştu (Söğüt, 2018, 45).

3.2.2.5. Aile İçi Sevgisizlik

Pilot babanın ancak haftada bir iki gün eve gelebiliyor olması, işi dolayısıyla evden uzak bir hayat yaşaması, tüm gününü sahip olduğu eczanede geçiren

anneyi pek etkilemiyordu. Yeşim'in çocuk yüreğini kıran bir yoksunluk yarası, gözlerden ırak, ruh altında sinsi sinsi büyüyordu (Söğüt, 2018, 61).

...

Eğer annemle babam gözlerini dört açsalar ve çocuklarına gerçek bakışlarla baksalar, bir canı büyüttüklerini daha ben küçükken anlayabilirlerdi. Ama bakmadılar. Gözleri birbirinden, birbirlerine olan nefretten başkasını görmedi... Annemle babamın tehditlerle dolu, kalçalara batırılan bıçaklarla, kafalarda kırılan vazolarla süslü, cehennem kokulu ilişkilerinin ortasında çok masum, savunmasız bir bebek olarak sessiz sakin büyüyordum (Söğüt, 2018, 69).

...

Asıl amacı, çevresindeki insanları üzme idi. Hayata, o eğlenceli hayata hiçbir şey olmamış gibi devam eden annesini, işinden başını bir kez olsun kaldırmayıp oğlunun yüzüne bakmayan babasını, o bakışsızlığı, o duyumsamazlığı cezalandırmak istiyordu. Ama bir türlü bunu başaramıyordu (Söğüt, 2018, 82).

3.2.2.6. Cinsel Tecavüz: Pedofili

Mucize! Mucizenin böylesi. On dört yaşındaki küçük bir kız kimden hamile kalırdı? Kim ona bu kötülüğü yapardı? Bunca zaman, Yeşim annesinden olan biteni nasıl saklamıştı? Neden bu feci sırrı onunla paylaşıp yardım istememişti? Birbirlerinden o kadar uzak mıydılar? Ölüme bu kadar yakın mıydılar? (Söğüt, 2018, 63)

...

Rüyadan çıkıp kapıya gelen, o kara bakışlı, baba duruşlu, Melike'nin gözlerinin ta derinine bakıp bedenine dolanan, bacaklarının arasından o tuhaf kanı akıtan adamlarla... O babayla... Ama artık ne uçurtma uçuruyorlardı ne de sakızlı muhallebi yiyorlardı (Söğüt, 2018, 116).

3.2.2.7. Üfürükçü Tecavüzü

Yeşim'in bundan sonra Ziya Hoca'dan başka kimseyle olmamaya yemin ettiğini bilmeden, bundan sonra yapacağı düşüklerin babasının Ziya Hoca olacağını hiç hissetmeden, çıkıp gittiler... (Söğüt, 2018, 67)

3.2.2.8. Kadına Şiddet

...kocası Yeşim'i onun elinden zor kurtarmıştı. Ali'nin okkalı tokadıyla yere düştüğünde hala kapıdan apar topar çıkan Yeşim'in ardından "Seni öldüreceğim" diye bas bas bağııyordu (Söğüt, 2018, 65).

3.2.2.9. Polis Şiddeti

Polisler beni dürterek çocukluğumun en derin ve en mesut uykusundan hoyratça uyandırdılar.

- Kalk bakalım it, dedi biri.

- Nereden çaldın lan o ayakkabıları, dedi öbürü... (Söğüt, 2018, 73)

3.2.2.10 Mesleğine Vakıf Olamama

Yusuf'un bir psikanaliz kitabında okuduğu bir öyküyü, olduğu gibi, kelimesi kelimesine, hatta mizansenleriyle birlikte kendine anlattığını, miskin doktorun ruhu bile duymadı. Mesleki keşif tadı tüm bedenini kavradı ve olayı anne baba cephesinden araştırmaya karar verdi (Söğüt, 2018, 83).

3.2.2.11 Cinler-Periler-Lanetler

Rüya çalan cinler ve periler, çaldıkları rüyaların yerine akıl almaz hınzırlıklar koyan cinler ve periler... (Söğüt, 2018, 13)

...

Cinlerle perilere karşı açılan kasvetli savaşın, ılık bir haziran gecesi başladığını kimse hissetmedi (Söğüt, 2018, 21).

SONUÇ

Mine Söğüt'ün *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979* ve *Beş Sevim Apartmanı* romanlarının Fantastik edebiyat kuramı çerçevesinde incelenmeleriyle şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979 ve *Beş Sevim Apartmanı* romanlarının Todorov'un fantastik edebiyat kuramı çerçevesinde yapılandırıldıkları gözlemlenmiştir. Söğüt, hem *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'a* hem *Beş Sevim Apartmanı* romanlarına fantastik kuramın hemen bütün unsurlarını yerleştirmiştir. Romanlar, kurguları ve yapısal özellikleri itibariyle fantastik kuramla oldukça büyük bir uyum içerisinde dirler.

Çalışmanın esas bölümünü teşkil eden ikinci bölümde, incelenen iki eserde fantastik unsurlar belirlenmiştir. Belirlenen bu unsurlar doğrudan Todorov'un fantastik kuramına göre oluşturulan başlıklar altında incelenmiştir. İlk olarak Todorov'un bir fantastik metinde olması gereken üç şart olan “kararsızlık hali, özdeşleşme hali, şiir ve alegoriden uzaklaşma hali”nin üzerinde durulmuş ve bunların nasıl sağlandığı araştırılmıştır. Sonrasında sırayla diğer yapısal unsurlar üzerinden incelemeye devam edilmiştir. Yapı esas olarak sözel, söz dizimsel ve anlamsal boyut olarak adlandırılan her bir başlığın altı alıntılarla doldurularak incelenmeye çalışılmıştır. Sözel boyutta metnin dili ve anlatı kişisi üzerinde durulurken söz dizimsel boyutta metindeki zamansallık incelenmiştir. Her iki boyutta da metnin daha çok yapısal özellikleri görülürken “anlamsal boyut”ta metnin içerisindeki tuhaf, abartılı, gizemli olayların betimlemesi yapılmış yani metnin içeriği ortaya konmuştur. Metinlerin fantastik yapıya uygun olarak yazıldığı görülmüştür.

“Bir yazar fantastik bir metni neden tercih eder?” sorusu üzerinden hareket edildiğinde “işlev”in fantastik yapılarda birincil bir önem taşıdığı belirginleşmektedir. Fantastik eserlerin işlevleri genellikle ulu orta konuşulması ve tartışılması tabu olan konulara dairdir. Gerçekten Mine Söğüt de gerek *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979* gerekse *Beş Sevim Apartmanı* bu tür “toplumun sorunlu konuları”nı bir bir ele almış, sorgulamış ve eleştirmiştir. Çalışma içinde söz konusu işleve gerekçe oluşturabilecek bütün dinsel, sosyal, siyasal ve cinsel konular tek tek belirlenmiş ve eserlerden alıntılarla örneklendirilmiştir.

Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979'da 1980 ihtilalini ortaya çıkaran siyasal şartlar ve yaşananlar mercek altına alınmış, bu siyasal tabularla birlikte ortaya çıkan şiddet ve sapkınlıklar gözler önüne serilmek istenmiştir.

Beş Sevim Apartmanı'nda mahalle baskısı ve mahalle içi kayıtsızlıklar, yazarın başlıca meselesi gibi ortaya çıkmaktadır. Mahalleli ilgisizliğini ve kayıtsızlığını birtakım cinler periler üzerinden yalan yanlış inançlarla perdelemeyi seçmiş, işin aslının ne olduğunu öğrenmek için zerre kadar çaba harcamamıştır. Buna bir de bir psikiyatrin kendisinin ağır bir vaka olması eklenince duyarsızlık, ilgisizlik ve birikimsizlik neredeyse toplumun bütününe kapsamıştır. Böylece yazar; farkındalıklar, itirazları ve cesur tespitleriyle fantastik edebiyat kuramına tam da Todorov'un istediği türde işlevler yüklemiştir.



KAYNAKÇA

- Akarsu, Hikmet Temel. (2005). *Koleksiyoncular için Şövalye*, Radikal Kitap, nr.205.
- Aslan Ayar, P. (2015). *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Baysallı, Başak. (2016). *Fantastik Edebiyat Nedir?*, Değişim Sanat, nr. 02.
- Beckford, W. (2015). *Vathek*, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bıçakçı, H & Söğüt, M. (2004). *Sıradan Hayatlar, Fantastik Zamanlar*, Picus, nr.17.
- Budak, A. (2008). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, İstanbul, Bilge Kültür Sanat.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet, c.8.
- Cazotte, J. (2015). *Âşık Şeytan*, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kırgız, Ş. (2010). *E.T.A Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler*.
Yayınlanmış Tez: Atatürk Üniversitesi.
- Özlük, N. (2011). *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, İstanbul, Hiperlink Yayınları.
- Söğüt, M. (2018). *Beş Sevim Apartmanı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Söğüt, M. (2017). *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Steinmetz, J.L. (2006). *Fantastik Edebiyat*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Todorov, T. (2017). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Yayınları (2011). *Türkçe Sözlük*, Ankara.
- Tüzül, Ş. (2014, Ekim 24). *Mine Söğüt: "çünkü ben itiraz ettiğim için yazıyorum"*.
Edebiyathaber.
<https://www.edebiyathaber.net/mine-sogut-cunku-ben-itiraz-ettigim-icin-yaziyorum/>